

MASTER NEGATIVE
NO. 93-81311-3

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR:

SOFFICI, ARDENGO

TITLE:

CUBISMO E FUTURISMO,
CON 32 ILLUSTRAZIONI...

PLACE:

FIRENZE

DATE:

1914

Master Negative #

93-81311-3

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

PATERNO LIBRARY
D759.9
So23

Soffici, Ardengo, 1879-1964
... Cubismo e futurismo, con 32 illustrazioni di Balla, Boccioni, Braque, Carrà, Cezanne, Picasso, Russolo, Severini, Soffici. 2. ed. Firenze, Libreria della Voce, 1914.
78 p., 1 l. plates. 26 $\frac{1}{2}$ cm.
At head of title: Soffici.

1. Cubism. 2. Futurism (Art)

Library of Congress ND1265.S6 1914

34-20513/8
11/17/92
750.0

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 14
IMAGE PLACEMENT: IA IA IB IIB
DATE FILMED: 4-21-93 INITIALS MLY
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

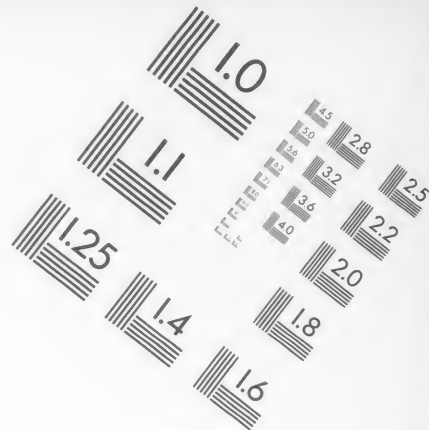
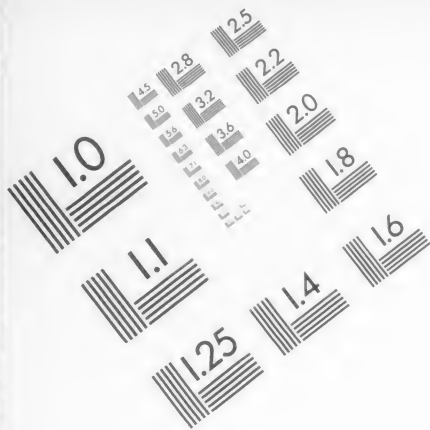


AIIM

Association for Information and Image Management

1100 Wayne Avenue, Suite 1100,
Silver Spring, Maryland 20910

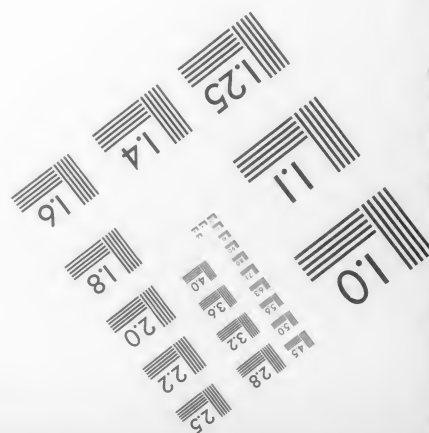
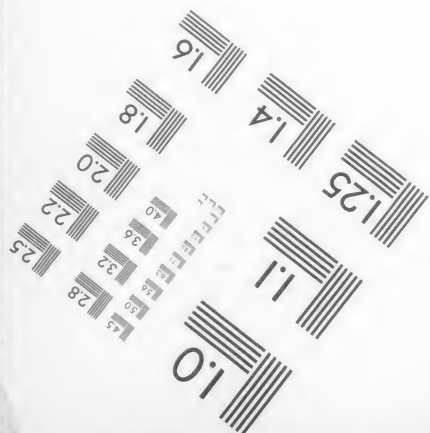
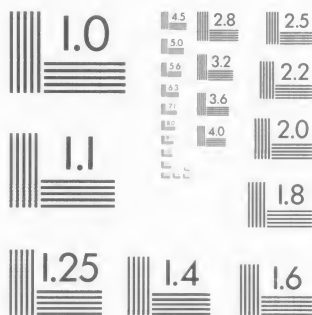
301/587-8202



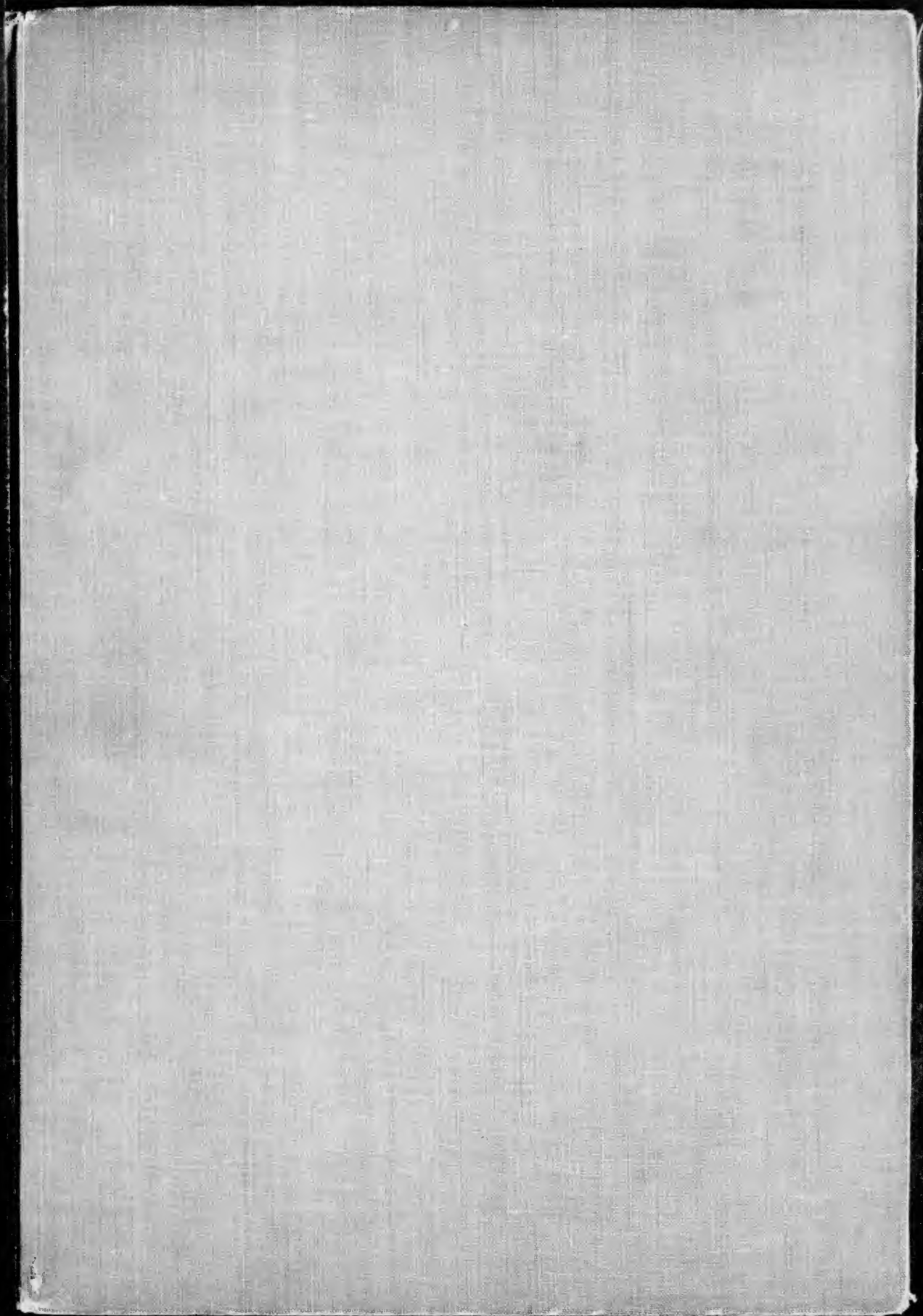
Centimeter



Inches



MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.



D759.9

S023



CASA ITALIANA
COLUMBIA UNIVERSITY
NEW YORK
RETURN TO STORAGE



**CUBISMO E
FUTURISMO**

SOFFICI

**CUBISMO E
FUTURISMO**

**CON 32 ILLUSTRAZIONI DI BALLA BOCCIONI, BRAQUE,
CARRÀ, CEZANNE, PICASSO, RUSSOLO, SEVERINI, SOFFICI**

2^a EDIZIONE

PUBBLICATO DALLA LIBRERIA DELLA VOCE - FIRENZE, 1914

1019902
Paterno
D759.9
S023

DLG

NOV 17 1942

IL CUBISMO
(PICASSO E BRAQUE)

Per parlare con un po' di profondità di due giovani pittori, l'uno spagnolo — Pablo Picasso — l'altro francese — Georges Braque — e della loro arte, arte complessa, difficile e sconvolgente se mai ce ne fu, è di un' assoluta necessità ricordare prima, non fosse che di passata, che cosa fu l'impressionismo, quale la sua essenza, e quali le ragioni che provocarono contro di esso quella reazione di cui questi due artisti sono, fino ad oggi, gli ultimi campioni.

L'impressionismo, dunque, chi lo consideri nella sua purezza, e cioè quale fu iniziato dall'olandese Johnkind e inteso e messo in pratica dai francesi Pissarro, Sisley, e, più specialmente ancora, da Claude Monet che ne fu insomma il vero, il più grande e il più logico rappresentante e banditore, l'impressionismo fu anzitutto il risultato di una prevalenza presa dalla sensibilità e dallo spirito di analisi sulla immaginativa, la volontà di sintesi e le altre facoltà che nel passato erano ritenute concorrere alla grandezza e allo stile. Se poi ci mettiamo a esaminarne più a fondo la sostanza, vediamo che esso non fu soltanto questo, ma anche, e forse più, il prodotto di una vera e propria rivoluzione spirituale cominciata dalla filosofia e passata contemporaneamente nel campo delle scienze e delle arti. Voglio dire che l'impressionismo corrispose come fenomeno artistico a una

messa in atto di quel pensiero, che, rigettando la concezione di una realtà esterna o superiore allo spirito umano, considera l'universo come una creazione dello spirito stesso e pertanto senza categorie estetiche a sè, ma con quelle sole immanenti nelle profondità intuitive dell'individuo — dell'artista, del genio.

E difatti basta esaminare con una certa perspicacia l'opera di un pittore impressionista per accorgersi subito come il suo carattere precipuo sia non un gerarchizzamento di esseri e di cose, secondo dati principii idealistici, intellettualistici e magari etici, in vista di un più grande effetto da raggiungere, ma anzi la collocazione sullo stesso piano di ogni fenomeno naturale manifestantesi per via di forme e di colori; la legittimazione e il poetizzamento di ogni manifestazione vitale; un'equiparazione dei differenti valori dell'universo visivo. Così, mentre per l'innanzi la generalità degli artisti, ligia a vecchi pregiudizi accademici, o nel miglior caso (quando non si trattava di creatori geniali, chè questi sono stati si può dire sempre impressionisti) incline a una valutazione oggettiva delle cose, era abituata a subordinarle le une alle altre seguendo un rigoroso criterio classico-scolastico, e a giudicare il mondo come un aggregato di figure e di spettacoli più o meno significativi, più o meno interessanti fra i quali era necessario scegliere o che bisognava modificare nell'ordinamento ed esecuzione dell'opera d'arte, il pittore impressionista, tralasciando ogni considerazione estrartistica e fidandosi solo alla sua potenza fantastica e lirica, veniva a provare come tutto potesse esser materia di bellezza e di poesia se contemplato da un occhio di creatore; e che qualunque essere, qualunque luogo, qualunque cosa, come qualunque parte di essa era capace di rispecchiare e di suggerire l'idea divina del bello e pertanto degna come qualunque altra di essere studiata, amata e ritratta. Fu per via di questa concezione più libera, più generosa,

più profondamente poetica della realtà che la figura umana, l'animale, il più insignificante cantuccio della natura, la stessa cosa inanimata — l'utensile, un bicchiere vuoto, che so io? un cenicio sgualcito — ebbero uno stesso valore in quanto *puri elementi artistici*, non differenziati da altro che dal loro colore e dalla loro forma, e poteron pigliar luogo tutti insieme, senza sacrificio dell'uno o dell'altro, o essere ognuno per proprio conto soggetto e tema in un'opera d'arte.

Il vero impressionismo, spiritualmente parlando, rivela come si vede, la panpoeticità — mi si passi la strana parola — del mondo, e all'artista a venire un'assoluta libertà di espressione di cui ormai beneficia e beneficerà sempre, non anche in una scuola pittorica, dal flagello delle false teorie e da una tal quale unilateralità di visione che a lungo andare era fatale lo conducevano al dinervamento e alla morte.

Ho troppo spesso parlato di ciò che fu la teoria impressionista, perchè debba ripetermi qui. Dirò solo, a mo' di riassunto, che fondandosi sur un principio di preferenza data alla sensibilità sull'immaginazione, e allo spirito d'analisi su quello di sintesi, essa imponeva al pittore, non solo di rendere nella sua freschezza e spontaneità l'impressione ricevuta dalle cose apparenti, ma di farlo sul luogo stesso, al momento medesimo dell'emozione, nel minore tempo possibile e applicandosi a ritrarre con la massima fedeltà e precisione la particolare sfumatura, l'aspetto passeggero, momentaneo, unico della persona, del luogo o della cosa che avevano eccitato la sua fantasia. È facile arguire da ciò, che mentre l'immediatezza della rappresentazione conferiva all'opera pittorica un sapore e una vivacità sconosciute avanti, era causa nondimeno che la realtà ritratta non s'elevasse mai,

nella figurazione, a quella larghezza e universalità d' espressione che sono il frutto di un felice accoppiamento di sensibilità e di volontà, che costituiscono insomma lo stile, e anzi s' immiserisse nel transitorio, nell' aneddotico e a volte anche nell' assolutamente illustrativo. Gli è che non basta liberarsi dal tradizionalismo e riabilitare una facoltà negletta, se dell' uno non ci s' è prima assimilato la parte sana, e della facoltà contraria dell' altra non s' è appreso a giovarsi in quella misura che è pur necessaria. Nè il non aver capito questa verità — un po' involuta forse, ma chiara per chi abbia riflettuto a fondo sui problemi dell' arte — fu il solo difetto della scuola impressionistica. Un altro e forse più grave, fu il suo modo di concepire l' universo fisico. Jules Laforgue, già da me altra volta citato e che fra gli esegeti di quella scuola fu e resta ancora il più penetrante, ha nei suoi *Mélanges posthumes* un passo che riflette esattamente una tale concezione. « L' impressionista — egli dice dunque — vede e rende la natura qual' è, vale a dire unicamente in vibrazioni colorate. Nè disegno, nè luce, nè modellatura, nè chiaroscuro.... tutto ciò si risolve in realtà in vibrazioni colorate e deve essere ottenuto sulla tela unicamente per via di vibrazioni colorate ». Certo, è naturale ed era anche legittimo che — persuasi in questo anche dalla scienza, — i pittori impressionisti, in rivolta contro la scuola ed il suo bitume, non vedessero nella natura se non uno spettacolo radiante e rutilante, costituito, se si può dire, d' un brulichio tremulo e inafferrabile, e che per tradurlo ricorressero a quella loro maniera di dipingere tutta a tocchi e a sfarfallii di colori puri e vividi. Ma non è men vero che sviluppati fino ai limiti estremi, come lo furono appunto da Claude Monet, una tale visione e un tal sistema non potevano fare a meno, a forza di trascurar via via ogni altra qualità delle cose raffigurate per non renderne che la vibrazione luminosa, di condurre a una pittura

inconsistente, troppo tenue e vaporosa, dove le forme e i corpi si disgregano, sfumano, si squagliano e si dissolvono nella fluidità dell' aria, fino a che tutto vanisce e annega in un barbaglio di luce bianca. Chè tale, se non lo fu del tutto, tendeva a divenire la pittura impressionista. La quale, se a prima vista può titillare e accarezzare l' occhio del riguardante, non può in nessun modo appagare il desiderio di corposità, di varietà e di concretezza che richiedono gli altri sensi concorrenti con l' occhio nella percezione di un' opera d' arte.

Ora è appunto per queste ragioni che l' impressionismo, se avesse slargato i confini dell' arte pittorica e prodotto opere di grande bellezza, non poteva durare e non durò. Alcuni pittori, più profondi e d' aspirazioni più vaste, dopo essersi assimilato ciò che v' era di buono nelle scoperte e riforme impressioniste non tardarono a rendersi conto del pericolo che correva la scuola e a distorsene; finchè l' un d' essi e non il minore, Paul Cézanne, non le voltò addirittura le spalle, e riaffermandosi nuovamente alle cose, ricostruendole artisticamente nella loro sovrabbondanza, riaffermando il volume, il chiaroscuro, il disegno e tutto ciò che gli altri avevan negato, non iniziò quella reazione che dura da più anni e nella quale sono oggi impegnate tutte le forze della gioventù pittorica di Francia.

Per arrivare ad un eccesso contrario? Vedremo. Intanto veniamo ai nostri due artisti che son nella prima fila.

E prima a Picasso. Pablo Picasso non è stato sempre quell' artista inquietante, confonditor di critici, sconcertator di colleghi e spauracchio di filistei che è da qualche tempo a questa parte. Quando lo conobbi una diecina d' anni fa a Parigi, ventenne, fresco arrivato dall' Andalusia, da Malaga, egli dipingeva paesaggi, ritratti e scene della piccola vita parigina che in nulla dif-

ferivano dagli esercizi diletta alla buona gioventù indipendente d'allora, se forse non era per una maggiore audacia di disegno e una più grande e quasi selvaggia esaltazione del colore. Vero è che fin da quel tempo, o per lo meno fin dal novecentodue o novecentotré, allorchè cioè quei primi tentativi furono seguiti da ricerche più alacri e più virili, già qualche cosa s'intravedeva, nella sua pittura, che era come una preoccupazione d'ordinamento e di stile. Intendo dire che, o studiasse, dopo Toulouse-Lautrec, il mondo cocottesco, nottambulo e alcoolizzato, o ritentasse modernamente l'interpretazione grottesca o tragica del vizio, della miseria e del dolore ispirandosi al fare di Goya, del Greco o del Signorelli (Giacchè Picasso, dotato com'è di una tempra sensibilissima, ha capito, amato e s'è nutrito delle più diverse forme di bellezza, tirandole però sempre a servire la sua personalità), ognora e ognor più la sua arte si allontanava, sia come spirito, sia come tecnica, dall'estemporaneità e disgregatazza di quella impressionistica; e, investigando più addentro la natura, già la traduceva più complessa, più soda e più drammatica. Chi conosce e si ricorda la dolce gravità di alcune sue opere d'allora — una donna che bacia un corvo con atto d'amore, due giovinette pensose, assise nude per terra, un mendicante con la bisaccia piena di tristi fiori appassiti, un groviglio di corpi miserabili sul marciapiede — non può fare a meno di ritrovarvi i segni di una ribellione decisa alla scuola che finiva di trionfare. Il colore stesso, col nero che ritornava nella gamma bianca e turchina, significava protesta. E protesta significò pure tutto il ciclo di opere che venne subito dopo. Il ciclo, chiamiamolo così, picaresco. Ricordiamo. Esodi malinconici di saltimbanchi, compagnie nomadi affamate di comici da fiera, ricapitolanti le umiliazioni e i fiaschi di tutti i generi, durante una sosta sul ciglio della strada maestra, in un paese brullo, arrostito, povero e giallo

al pari di loro, e senza un riparo per miglia e miglia; arlecchini e pagliacci macilenti, randagi per i sobborghi delle grandi città o seduti all'uscio delle baracche seguendo con gli occhi avidi Colombina che, in sandali, coperta appena di un gonnellino a scacchi e con un bambino in collo, va e viene dalla tenda alla marmitta, mentre un marmocchio più grandino si gingilla col tamburo e col cappello a bubboli del babbo, o ruzza tra le ciarpe e le trombe col cane ammaestrato; — atleti in maglia paonazza o azzurra, gloriantisi dei mostruosi bicipiti, accanto agli enormi manubri truccati, o vergognosi della loro magrezza; — vagabondi e accattoni rassegnati, abituati a tutto, trascinati le loro ossa stanche per le dure vie della terra sotto un cielo bigio e solitario.

Fu alludendo a queste opere che Guillaume Apollinaire, il quale scrisse di Picasso verso quell'epoca, notava già la sobrietà verso cui tendeva la sua ricerca e quel ritorno a una più generale comprensione delle cose viste nella loro corposità e non più dissolte per le varie accidentalità delle illuminazioni e dei riflessi. « La couleur a des matités de fresques, les lignes sont fermes.... Le goût de Picasso pour le trait qui fuit, change et pénètre et produit des exemples presque uniques de pointes sèches linéaires où les aspects généraux du monde ne sont point altérés par les lumières qui modifient les formes en changeant les couleurs ».

Tuttavia il passo decisivo, quello che doveva condurre il nostro artista in un campo di esperienze molto più avanzate non fu fatto che un paio d'anni più tardi, e cioè quando egli, dopo essersi progressivamente allontanato dal modo di vedere degli impressionisti, trovò in un'arte opposta alla loro un fondamento più fermo alle sue ricerche ulteriori. Quest'arte fu la pittura e la scultura degli antichissimi egiziani, e quelle affini — e forse anche più nativamente sintetiche — dei popoli selvaggi dell'Affrica meridionale. Un altro artista, prima di lui, Gauguin,

fuggendo il particolarismo e la fofolatria del puro impressionismo, s'era rifugiato nello studio di quei mondi artistici primordiali, ma col suo intellettualismo e — checchè ne dicano i suoi fanatici — con la sua affezione per le false fastosità simboliche, non aveva saputo trarne che una certa compostezza e larghezza da altri credute sublimi o religiose, ma in effetto soltanto decorative e letterarie. Picasso invece — una volta arrivato alla comprensione e all'amore di quell'arte ingenua e grande, semplice ed espressiva, grossolana e raffinata ad un tempo, subito seppe appropriarsene le virtù essenziali, e poichè queste consistono insomma nell'interpretar realisticamente la natura deformandone gli aspetti secondo un'occulta necessità lirica, affine d'intensificarne la suggestività, egli s'applicò d'allora in poi a tradurre, nella sue opere, il vero trasformandolo e deformandolo; non peraltro, al modo che facevano i suoi maestri, ma — com'essi gl'insegnavano ciascuno con un particolare esempio — seguendo i propri moti della sua anima moderna.

Qui bisognerebbe forse spiegare che cosa si debba intendere per deformazione artistica delle cose secondo una legge lirica, giacchè su essa si fonda tutta una nuova comprensione del disegno e delle forme dell'opera d'arte; ma oltre ad averlo fino a un certo punto già spiegato in altra occasione (1), spero di farlo se non comprendere (scrivo nella patria di Ettore Tito, di Gemitto, di Bistolfi, di Mancini, di Sartorio ed altri fenomeni di questo genere!) intraveder in seguito. Basti dire per ora, che, per certi artisti, i piani, le masse e i contorni delle cose possono avere proporzioni, rapporti e movimenti differentissimi da quelli che il

(1) Vedi: *Divagazioni artistiche* nel N. 41, a. II della *Voce*.

comune degli uomini percepisce; indipendenti dalla loro concatenazione in quanto coefficienti di una realtà concepita scientificamente o praticamente; possono insomma esser considerati come semplici elementi pittorici, trasformabili, spostabili, deformabili, in vista di un'armonia puramente artistica, dove il vero riviva liberato da ogni logica sperimentale, e solo quale pretesto, quale geroglifico di cui l'artista si serve per operare una suggestione sul riguardante. Una testa troppo piccola, un braccio troppo grosso, una spalla stravolta, una gamba mal congiunta al resto del corpo, un tronco d'albero troppo piatto, una casa sbilena ed altrettali cose che il volgare prende per tanti errori grossolani e risibili, non sono così che i modi necessari di una più profonda bellezza, in quella maniera che l'immagine sforzata o l'aggettivo discordante di un poeta sono i mezzi legittimi per ampliare la visione che ci vuol suggerire per romperne i confini e farla continuare in vibrazioni infinite nella fantasia di chi legge. Ricordatevi delle «giace rispettoso e torto» col quale Dante fa di Capaneo una figura granitica eschilea; del «Danton pallido, enorme» del Carducci o — come violentazione del colore — di «Le vie dorate e gli orti» del Leopardi. Per non parlare di stranieri, specialmente moderni.

Ma rientriamo in carreggiata.

Partito dunque da qualche cosa che somigliava molto all'impressionismo, ecco che Pablo Picasso, procedendo di grado in grado aveva fatto capo agli antipodi di quella scuola; vale a dire che, dopo essersi come tanti altri contentato di cogliere e fissare nel suo splendore un momento fuggitivo della natura, era giunto, per via di meditazioni e di esperienze, a questa conclusione, che l'arte vera è sintetica e che non si dà sintesi senza sobrietà, generalità e concretezza, e se egli fosse — come non è — di facile

contentatura, avrebbe potuto acquietarsi e imperniare i suoi studi successivi su questa verità. Ma così facendo avrebbe soltanto ripetuto la curva che eternamente traccia ogni intelligenza artistica, la quale movendo da un'affermazione novissima risale insensibilmente e si fissa a un'affermazione antichissima e contraria. Picasso invece, spirito alacre e irrequieto, quant'altri mai, non si appagò di un tal risultato dei suoi studi, e anzi fu appena arrivato a quel nuovo modo d'intender l'arte, che subito si dette ad affrontare, per tentar di risolverli i vari problemi che già gli si presentavano.

Il primo di questi problemi era quello dei volumi. Chi ha seguito il mio discorso avrà capito, anche perchè vi ho insistito — e forse oltre misura — come uno tra i forti motivi di reazione all'impressionismo teorico fosse la incapacità di questo a rendere la corposità delle cose. Picasso, uno dei più coraggiosi partigiani della ribellione, risalendo alle arti primitive e barbare, le quali traggono tutta la loro potenza dell'osservazione di ciò che un estetico americano, il Berenson, chiamerebbe i valori tattili, non aveva dunque fatto che spingere all'estremo la sua protesta. Senonchè gli bastò approfondire per un certo tempo lo studio di codeste arti per accorgersi di quanto un pittore affinato dalla cultura, modernamente sensibile, potesse andar più lontano nella ricerca e nell'espressione di quei valori.

Difatti non basta affermare, contro l'impressionismo, che nella percezione visiva del reale, il senso del tatto ha, per il ricordo di precedenti esperienze, altrettanta parte che quello della vista, e che perciò non si tratta meno di rendere il volume che il colore degli oggetti e degli esseri rappresentati; bisogna ancora domandarsi se la nostra conoscenza dei volumi non domandi per esser manifestata qualche modo pittorico del tutto sconosciuto all'antichità. È certo a mo' d'esempio che allorchè noi mi-

riamo un oggetto non possiamo vederne se non i lati e i piani esposti prospetticamente all'obiettivo, diciamo così, del nostro occhio; ma non è men vero che, sia per un'esperienza anteriore, sia per un'induzione fondata sull'analogia, noi conosciamo, e potremmo dire sentiamo, anche i lati di quell'oggetto nascosti alla nostra vista. Immaginiamo d'avere davanti a noi un'oggetto qualunque, poniamo — per scegliere un oggetto più volte dipinto dal nostro artista — un violino. È posto sur una tavola e non ne vediamo che il piano in isbioco, la fascia della cassa e il profilo del manico ricurvo. Chi volesse ritrarlo secondo i criteri di tutta la pittura precedente, bisognerebbe contentarsi di questi piani e di queste linee: purtuttavia non è un fatto che così facendo si sacrificerebbe una parte della realtà che noi conosciamo, giacchè i nostri stessi occhi ci hanno rivelato altre volte che il violino non è tutto in quelle linee e in quei piani, ma che consiste anche del rovescio della cassa, dell'altra metà della fascia e del manico, e che le insenature laterali hanno una curva armoniosa che ora si perde? Se poi la cosa che ci sta davanti è di forma puramente geometrica, come sarebbe a dire una casa, un tronco d'albero, una catinella, un bicchiere, l'osservazione appare anche più evidente. Ora è appunto movendo da questa considerazione che Pablo Picasso ha escogitato una nuova maniera pittorica capace di tradurre gli esseri e gli spettacoli naturali nella loro totalità. Ma qual'è questa maniera? Ecco ciò che non è facile dire senza rischiare di destare un falso sospetto di teoricismo e magari di meccanicismo circa le sue ricerche, unicamente pittoriche e artistiche, al contrario. Tenterò tuttavia di farmi intendere.

È evidente anzitutto che questa proiezione integrale della realtà sur una superficie piana non può esser fatta con un sistema

rigoroso; essa viene anzi operata indipendentemente da ogni regola prestabilita, secondo criteri strettamente poetici, e solo in quei casi che una necessità di bellezza lo richiede. Infatti allorchè si tratta per Picasso di tradurre nella totalità dei suoi volumi una persona, una cosa o un paese, egli non lo farà al modo di un geometra scomponendone i lati in tante figure da porre le une accanto alle altre il che sarebbe assurdo e ridicolo; bensì mettendo d'accordo la conoscenza interna e la sensazione parziale, stenderà accanto all'immagine quale gli si presenta le superfici occulte, che però sente come realmente apparenti, le facce nascoste e i profili fuggenti nella loro varietà e armonia di proporzioni, il tutto interpretato e ordinato in modo da raggiungere una viva e perfetta unità. Così, chi ripigli l'esempio del violino, le parti invisibili appariranno nella sua figurazione di quello strumento, spiegate e scomposte nei loro volumi, allato alle visibili — la fascia nascosta si allargherà sulla tavola, l'insegnatura svolgerà la sua curva molle, l'opposto profilo del manico ricupererà la sua forma in uno sbattimento laterale di luci e d'ombre. O per meglio dire, egli scioglierà quelle cose nei loro elementi emotivi — linee, scorci, sfumature di toni —, darà come la somma delle emozioni che ne avrà ricevute, farà in una parola una ricostruzione di una realtà che del violino non è se non un riassunto strettamente pittorico, puramente lirico.

Similmente la figura umana sarà da lui notomizzata in tutte le sue facce per via di una sorta di misurazione, affine di metterne in evidenza la voluminosità cubica (e da ciò il nome di Cubismo dato a una tale pittura); squadernata, per così dire, davanti agli occhi come per mezzo di una refrazione circolare, ottenendo con ciò che lo spettatore abbia una visione intera definitiva e per così dire immutabile della realtà. E non, giova avvertire, a quel modo che altri han tentato di suggerirgliela stilizzando e sche-

matizzando le masse e le linee, come fa per esempio l'orribile scuola di Beuron, chè l'arte di Picasso anzichè condurre le forme a un tipo fisso, invariabile e impersonale, le scompone nella infinita varietà dei loro aspetti, le fruga, le scruta e ne mostra i molteplici caratteri e apparenze.

Senonchè questi scomponimenti, questi spostamenti, prospettici, questo sforzo insomma di carpire tutte in una volta le diverse apparenze del vero ed esporle sur uno stesso piano sarebbero vani quanto mai se l'opera che ne risulta dovesse perdere sia pure una minima parte del suo potere suggestivo. E ciò avverrebbe immancabilmente se Picasso si preoccupasse soprattutto di questa analisi pittorica dei volumi. Il fatto è invece che tale analisi non è per lui che un tessuto melodioso di linee e di tinte, una musica di toni delicati, di chiari e di scuri, caldi o freddi il cui mistero accresce la gioia di chi guarda; gli è che Picasso al momento stesso di risolvere il problema dei volumi ha risolto anche quello del disegno e della luce. Già sappiamo che da più tempo il disegno non aveva più per lui il dovere di stringere e modulare i corpi in contorni precisi, innestando membro a membro con la logica inerente a ogni essere e a ogni cosa rappresentata. L'impressionismo sano prima, e i suoi maestri barbari poi, gli avevano insegnato a considerarlo come strumento di deformazione libera e audace. Ora esso ha per lui semplicemente il valore di un geroglifico con cui si scrive, per chi può leggerla, una verità liricamente intuita. Onde armato di questo strumento duttile capace di mille sfumature, dei più sottili e fuggevoli sottintesi, Picasso piuttosto, che stravolgere gli aspetti delle cose figurate all'unico scopo di farne una descrizione integrale, fa il giro delle cose stesse, le considera poeticamente sotto tutti gli angoli, ne subisce e ne rende le impressioni successive, le mostra insomma nella loro totalità e perpeuità emotiva e con la

stessa intensità e libertà con la quale l'impressionismo non ne rendeva che un lato e un attimo.

In quanto alla luce, dal momento che il nostro artista non vuole nei suoi quadri raffigurare la natura nelle sue apparenze, bensì farne una trama di puri valori pittorici destinati a suggerire occultamente (matematicamente si potrebbe dire, pensando che la matematica potrebbe essere il fondo della pittura come l'è della musica) un senso di concretezza, in quanto alla luce, dico, e ai riflessi è naturale sian considerati come semplici macchie cromatiche fra quelle degli altri oggetti, e magari prendano forma e corpo definitivo diventando in un certo senso oggetti essi stessi. L'impressionismo aveva sciolto in vibrazioni luminose le più solide masse; che meraviglia se un'arte che dell'impressionismo è la precisa negazione piglia a considerare la luce come qualcosa di misurabile e contornabile, almeno quando si posa e s'acqueta sur un punto qualsiasi delle cose?

Comunque, è con tali mezzi che la pittura del nostro artista arriva a comunicare sensazioni grandiose e severe che domanderemmo invano alla più parte dei migliori pittori moderni e antichi. Con una sobrietà di tinte di giorno in giorno più grande, egli sa creare immagini di una bellezza potente a un tempo e delicata. Figure la cui intensità di vita risulta dalla fissità, dalla loro espressione ottenuta appunto con la rigorosa messa in valore del volume di ogni membro — nature morte che sono come ricchezze cristalline e metalliche avvolte di poesia occulta e inquietante, in cui la sodezza di ogni cosa risveglia idee d'eternità — paesaggi granitici, che fanno pensare — meno il colore — a quel

terrible paysage
Que jamais oeil mortel ne vit

di cui parla Baudelaire; dove i tetti drizzano e raddoppiano i loro cacumi, dove la terra par soffocare i germi del suo seno gelato

per dar tutti i suoi sughi a una palma rigogliosa, dove un'unica nota di colore canta come un passero solitario in una spiaggia deserta. Opere delle quali l'oscurità e il mistero aumentano l'incanto e la terribilità poetica.

A volte, è vero, l'oscurità dell'arabesco arriva quasi alla tenebra, e forse il pericolo di quest'arte è di divenir tanto profonda da degenerare in una sorta di metafisica pittorica: certo il suo unico difetto è, specie nella rappresentazione dell'essere umano, una cert'aria antica cui arriva, un certo sapor d'arcaismo dal quale gli spiriti moderni d'elezione aborriscono ormai.

E parlo di spiriti d'elezione perchè se l'arte di Picasso è, come ho detto, di una importanza singolare, di una grandissima originalità e fatta per un grande avvenire, oggi come oggi non può esser compresa e amata che da pochi; e soltanto tardi, tardi, o non mai, piacerà alla moltitudine. — Ma alla moltitudine, diceva Bionne filosofo, è impossibile di piacere se non diventando un pasticcio, o del vin dolce.

Ed eccoci a Georges Braque. L'aver parlato tanto distesamente di Picasso, mi dispensa dal ritracciare il corso e lo svolgimento dell'arte di questo pittore, giacchè non dovrei fare che ripetermi, un tal corso e un tale svolgimento essendo, se non del tutto uguali, strettamente paralleli, ed avendo avuto gli uni e gli altri per risultato di condurre i due colleghi ad un quasi identico modo di vedere e di esprimersi. Infatti, partito come Picasso da una specie d'impressionismo, Georges Braque non tardò ad orientarsi come lui verso una forma d'arte che, meno unilaterale di quella allora in auge, potesse ricostituire la realtà nella sua sobria e stabile calma, interpetrandola più largamente e non in ciò che ha di fuggevole, di rutilante, di lampeggiante, sibbene in ciò

che l'intelligenza unita alla sensibilità percepiscono di permanente e immutabile, di concreto, sotto l'incessante fluenza delle attitudini e delle illuminazioni. Non saprei dire con precisione a quando risalga, nella sua carriera, il primo indizio di questo cambiamento di direzione; ma già in alcuni paesaggi dipinti verso il novecentosette o novecentotto nel mezzogiorno della Francia, la visione delle cose per volumi e la preoccupazione sintetica si affermano chiarissimamente. Sono semplici vedute di giganteschi acquedotti scavalcanti un burrone, le cui arcate sode e taglienti sopravanzano le cime delle piante e incidono il cielo; di strade chiare fiancheggiate da muri all'orlo di un precipizio pietroso; di villaggi appollaiati sur una roccia brulla emergente da un bosco folto. Ma Braque portando su queste povere e nude combinazioni di natura e di opere umane il suo occhio nuovo, ne penetra, ne svolge le linee e ne assottiglia le sfumature in modo che la sua opera attinge di colpo a una vastità e arditezza mirabili. Gli archi, le rocce i muri, gli alberi, le case, analizzati e sviscerati nella loro struttura si fissano come in uno stupore di cose imperiture in una omogeneità e unità di concezioni spirituali. Più tardi egli ritrarrà porti solitari appiè di alte scogliere, dove le barche si dondolano ormeggiate alle case miserabili dalle grandi porte nere, sbadiglianti davanti al mare; dipingerà persone e nature morte, e il suo stile si affermerà sempre più rigoroso, più logico, si potrebbe dire, nell'addurre le cose transitorie a una esistenza come estrapemporale, assoluta. Certo a lui manca la versatilità che fa di Picasso un prodigioso compendio vivente di dieci anni di ricerche pittoriche; ma in compenso quanto amore, acuità e delicatezza nelle sue opere specie più recenti! Nature morte raffiguranti agglomerazioni d'oggetti casalinghi sur una tavola, strumenti musicali, poma, stoffe e stoviglie, fruttiere colme di frutta, nelle quali le sfaccettature dei cristalli, i riflessi dei legni e degl'intarsi, lo spie-

gazzamento dei tessuti creano una magia prismatica che fa pensare a quella solitaria dei ghiacciai alpini. E sono quell'amore e quella delicatezza appunto che differenziano il francese dallo spagnolo. Picasso, pieno lo spirito di un fuoco quasi barbarico, racchiude nelle basse tonalità e nel disegno apparentemente algebrico dei suoi quadri la violenza sorda del dramma; Braque con la sua tecnica appena appena meno rigorosa ottiene una sorta di calma musicale piena di leggerezza ad un tempo e di severità. Ma tutt'e due insieme senza tradire la rispettiva origine e anzi ricollegandosi colla più profonda tradizione delle loro razze, inaugurano una scuola d'arte, certo non facile per il momento ad esser compresa, ma degna e capace di un glorioso avvenire.

CUBISMO E OLTRE

I.

Cubismo è la parola impropria, ma ormai consacrata, con la quale si designa un movimento pittorico con cui s' inizia uno sconvolgimento e una modificazione radicale dei valori correnti dell' estetica moderna. Parliamo del cubismo e della possibilità di continuarlo.

2.

Molto è stato trattato di cubismo in questi ultimi due o tre anni ma sempre in maniera assai oscura. È stato attribuito a questa forma d' arte un carattere o troppo scientifico, o troppo intellettuale, o troppo metafisico. In realtà si tratta di un fenomeno artistico che può essere spiegato con grande semplicità: del naturale risultato di una tendenza pittorica rintracciabile in più opere di artisti sommi antichi, sviluppata con più di coscienza da alcuni grandi moderni — Chiarissimo pertanto.

NOTA. — Il presente scritto non è, come il lettore vedrà, che il risultato d' ulteriori meditazioni intorno ai problemi appena accennati nel precedente. È naturale quindi che vi si trovino ripetute idee, argomenti e magari frasi letti nelle pagine anteriori. Avrei potuto fondere i due scritti in uno più organico, ma il carattere di questa pubblicazione è unicamente informativo, eppoi ho pensato che il *bis repetita juvant* ha pure il suo valore, specie quando si parla d' arte moderna in Italia.

Chi desiderasse nomi celebri di precursori del cubismo, anche senza risalire ai nostri primitivi, ai bizantini, agli egiziani, agli africani, si potrebbero citare quelli di Masaccio, del Greco, di Rembrandt, di Tintoretto....Di tutti quei pittori che nelle loro opere hanno cercato di esprimere — anziché l'incanto della luminosità iridata, delle linee soavi e diligenti, dell'elegante vaporosità — la sobria sodezza dei corpi e degli oggetti, il peso, la gravitazione delle masse, l'equilibrio dei piani e dei volumi. — La forza del chiaroscuro.

(Noterò anzi, per incidente, che sotto questo aspetto la migliore arte italiana, il cui merito precipuo consiste appunto in questa sobrietà, sodezza, pesantezza, equilibrio, è d'essenza precisamente cubistica — e il cubismo, perciò, specialmente consono alla nostra tradizione. Il che hanno capito alcuni critici francesi i quali accusano i cubisti di esotismo. E la madre di Picasso è italiana).

Senonchè, gli antichi pittori di cui parlavo più su, non hanno mai dato un carattere teorico a quelle loro ricerche; le hanno anzi poste al servizio d'ideali del tutto contrari a quelli della nuova scuola, e sarebbe quindi vano e ridicolo considerarli altrimenti che come generatori, o meglio, incubatori (vedi bisticcio!) fatali e incoscienti delle idee artistiche odierne.

Il primo a concepire, a mettere (involontamente, tuttavia) in pratica l'idea cubistica; a formulare i primi principii della dottrina, è stato Paul Cézanne. In una lettera del 15 aprile 1903, egli scriveva da Aix di Provenza a Emile Bernard: « Permettez-moi de vous repeter ce que je vous disais ici: traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône.... ».

Una gran parte, inoltre, dell'opera della sua maturità può esser considerata come del cubismo in potenza.

Però, se si deve considerare Cézanne come il primo grande iniziatore del cubismo, non si può (e molti lo fanno) disconoscere a un movimento precedente il merito di avere in modo non trascurabile contribuito al suo avvento ed al suo sviluppo, ancorchè questo avvento e questo sviluppo possano sembrare, e in parte siano, una reazione al movimento stesso. Intendo parlare dell'impressionismo.

Rompendo le leggi del disegno e della composizione, qual'erano intese dopo Raffaello e la rinascenza, insegnando a considerare un quadro non come la rappresentazione di uno spettacolo più o meno interessante, ma come un complesso di colori e di linee ritmicamente ordinati; legittimando la deformazione prospettica e lineare, in vista di una maggiore libertà espressiva e ampiezza lirico-pittorica, l'impressionismo preparava la via al concetto di una pittura pura. Concetto che insieme all'altro (contraddittorio della teoria luminista impressionista) della compattezza ponderosa del reale, e a quello della figurazione sintetica integrale delle cose, costituisce la propria base del cubismo.

Dunque: pittura pura (metto questo innanzi agli altri come fondamentale); il reale percepito nella sua sodezza e gravitazione; figurazione integrale delle cose, sono i tre principii estetici su cui si fonda il cubismo.

Bisognerà approfondirli e illustrarli per far comprendere se non amare, questo movimento pittorico.

Pittura pura. È abbastanza difficile, me ne rendo conto anch' io, arrivare ad esprimere con parole ciò che si può intendere per pittura pura. (L' intima sostanza di un' arte non si rivela se non con l' arte stessa). Così nulla di più facile che essere fraintesi e far credere altrui che si voglia parlare di un mestiere per il mestiere; dell' elevazione a sistema dell' ipersensibilità dell' occhio professionale pittorico; di una valutazione eccessiva o esclusiva degli artifici presi per sè stessi — pennellata grassa o sobria, colori distribuiti in un modo piuttosto che in un altro, segno colante, rude, o nervoso.... — o di qualche altra oziosità di questo genere. Tuttavia credo che non sia impossibile farsi capire. E mi ci provo.

Si tratta anzitutto di domandarsi che cosa abbia cercato fin qui la maggioranza degli spettatori — non esclusi i critici — in un dipinto.

Se si evocano i nostri ricordi di conversazioni udite o di scritti letti, possiamo facilmente concludere che: — molte cose, fuori che il godimento risultante dalla pittura presa nella sua genuinità e particolarità di arte nettamente distinta, in ultima analisi, da tutte le altre.

E formulare così la nostra risposta: La maggioranza ha cercato finora in un quadro:

I) Un certo spettacolo o avvenimento (quadro di genere, religioso, storico ecc.), — una certa persona (ritratto), — un certo luogo (paesaggio), — o certi oggetti (natura morta), raffigurati per via di elementi tolti dalla realtà comune del mondo visibile, se immaginari; se ritratti dal vero: secondo il loro aspetto ordinario, noto a tutti per esperienza, per abitudine, evidente pertanto e facilmente riconoscibile.

II) Se si tratta dei primi due casi (avvenimento, scena, aneddoto; o ritratto): — un dato movimento dei personaggi, una data espressione o stato d' animo o carattere, risultanti dai tratti delle fisionomie, dalla posizione delle membra, dai gesti, dalle attitudini — dalla mimica.

III) Nel caso dei paesaggi e delle nature morte: un certo sentimento o un' evocazione poetica della realtà, comunicati con la rappresentazione: sia pur libera, o fantastica, della realtà; ma dove gli elementi di questa (campi, case, strade, cieli, fiumi; o frutti, fiori, utensili eccetera) concorrono col loro aspetto ravvisato a suscitare ricordi di luoghi, di cose, di emozioni e via discorrendo.

In tutti i casi: delle espressioni, dei caratteri, dei sentimenti, delle evocazioni di ricordi.

(Non parlo, come troppo imbecilli, di coloro che vi cercano degli insegnamenti, delle illustrazioni di tesi umanitarie o altre, dei significati filosofici, della religione, della morale, della letteratura. Nè di coloro che lo vogliono gradevole all' occhio unicamente come una stoffa gaietta utile a coprire un pezzo di parete).

Rari sono quelli che a un dipinto domandano solo delle immagini.

Ora, cercare in un' opera di pittura tutte queste belle cose, vuol dire cercarvi: la storia, la drammatica, la psicologia, la poesia descrittiva — nel miglior caso, la poesia tout court. Ma, e la pittura? Ed eccoci al gran punto. Ciò che noi chiamiamo pittura pura comincia qui.

Maurice Raynal, un teorico del cubismo, scriveva tempo fa: «... una pittura che non sia nè descrittiva, nè aneddotta, nè psicologica, nè morale, nè sentimentale, nè pedagogica, nè, finalmente, decorativa.... La pittura in fatti non deve essere che un' arte derivata dallo studio delle forme per un fine disin-

teressato, vale a dire senza alcuno dei fini che ho ora citato ».

Per pura pittura s'intende dunque l'interpretazione delle forme per un fine disinteressato, delle forme, cioè, considerate, non come elementi concorrenti alla composizione di un organismo pittorico esprimente o evocante qualcosa al di sopra o al di fuori di esse; ma quali realtà aventi in sè, e solo in sè, la loro ragione e la loro armonia, risultante dalla combinazione delle loro linee, dei loro piani, dei loro colori; dal giuoco delle macchie di luce e d'ombra. — Dal disegno e dal chiaroscuro.

C'è un istinto pittorico che porta a vedere il mondo come un tessuto di toni, di masse e di valori ritmicamente distribuiti: il concetto della pura pittura è l'esaltazione e il disciplinamento di questo istinto.

Chi a un quadro non chiede, anzitutto, questo appagamento dell'occhio e dell'intelletto per mezzo di un arabesco armonioso, o non è sensibile alla sua potenza emotiva, aspetta dalla pittura ciò che un'altra o altre arti potrebbero dargli con maggiore pienezza.

7.

Arabesco, chiaroscuro. Sono talmente i fattori primi ed *essenziali* della pittura nella sua purezza, da non sembrare assurdo il dire che un dipinto non può essere stimato perfetto se non è capace di dare una sensazione di bellezza anche capovolto o appeso in qualunque senso.

Similmente, lo stesso dipinto, deve poter esser tagliato in più pezzi, ed ognuno di essi, preso a parte, rappresentare un insieme pittorico armonioso. Ingres — uomo non certo sospetto di tendenze cubistiche — affermava questa verità, e aggiungeva

che la scultura greca era sublime appunto perchè anche in un frammento di coscia o di torso ellenico si poteva riscontrare questa armonia.

L'unica obiezione che si possa fare a una tale affermazione è che il frammento, sebbene armonioso in sè, resterà sempre frammento, giacchè le sue linee, i suoi piani, le zone del chiaroscuro sono subordinati a un accordo totale, più vasto, avente un suo centro necessario, e solo trovano la loro logica perfezione, la loro ragion d'essere quali sono, nello sviluppo, nel proiungamento, nell'estensione verso quel centro, calcolata dall'artista nel concepimento dell'opera intera.

Non altro. E il credere che un metro quadrato della *Susanna* — per esempio — del Tintoretto (Salon Carré del Louvre) non avrebbe che il valore di un frammento, *principalmente* perchè vi si vedrebbe soltanto una parte delle figure, una mutilazione del soggetto, è un errore grossolano — che quasi tutti commettono, del resto, perchè non hanno una giusta idea di ciò che vuol dire pittura.

8.

Potrebbe sembrare, dopo quello che ho scritto, che dal concetto di una pittura pura dovessero essere necessariamente esclusi il sentimento, l'espressione, l'incanto poetico, eccetera. Si vedrà più avanti che non è così. Dirò per ora che queste cose, indispensabili perchè un'opera d'arte sia realmente bella, devono risultare dall'accordo dei meri elementi pittorici — linee, toni, valori, volumi, chiaroscuro — e dalla loro qualità intrinseca. A un dipresso come nella musica risultano dalla combinazione e dalla qualità intima delle note e dal loro accordo, e non dal sog-

getto indicato — per concessione al pubblico — nel titolo o nel programma.

Sono i critici incompetenti e i letterati, tutti pieni di preoccupazioni drammatiche, logiche, psicologiche, descrittive, che hanno insegnato a cercare in un quadro ciò che ha il suo posto naturale nei libri. Il che a noi pare assurdo quanto domandare alla zoologia poniamo, gli enunciati della matematica.

I cubisti, ponendo a base della loro dottrina il principio della pura pittura, intendono di sottrarsi a questo sconcio.

9.

Il secondo principio, quello del reale interpretato nella sua sodezza e gravità, costituisce la parte del cubismo che più direttamente contrasta con la teoria impressionista intesa in modo rigoroso. Si sa che l'impressionismo concepiva il mondo visibile quale un aggregato di vibrazioni luminose, una fluenza rutilante dove le forme si differenziavano solo per una maggiore o minore intensità di toni, per la varia distribuzione (simpatia agglomerativa, e contrasto) dei colori del prisma. Il cubismo vuol riaffermare la concretezza tangibile, l'ossatura statica — la materialità permanente (conosciuta per il concorso con l'occhio degli altri organi sensitivi) oltre le accidentalità delle illuminazioni e delle tinte. L'impressionismo negava il limite, il contorno: il cubismo proclama l'esistenza della linea, e studia le misure dei piani che include.

10.

(Diciamo, ancora fra parentesi, che per ragioni analoghe, il cubismo è in aperta opposizione con altre forme d'arte cui l'impressionismo s'è ispirato, e manifesta così la sua essenza

prettamente occidentale. Intendo infatti parlare delle arti dell'oriente: della pittura cinese e specialmente di quella giapponese e persiana, le quali hanno avuto una certa influenza su quella moderna d'Europa. E mi spiego.

I caratteri primi di codeste arti, chi le consideri con occhio di semplice amatore, sono la vivacità, la finezza ed eleganza dei tratti; la ricchezza, l'armonia e la soavità della colorazione. Una certa arditezza di disegno e di contrasti colpiscono pure, ed è questa audacia che soprattutto impressionò e svegliò l'emulazione di qualche novatore.

Senonchè basta un esame più attento per rendersi conto subito di un loro difetto capitale, e cioè della mancanza assoluta in esse del senso profondo della realtà, intesa, non come un pretesto per delle amabili variazioni cromatiche o lineari, ma come l'esteriorizzazione del dramma interno dell'artista — dell'artista, dico, e deve intendersi dramma di natura necessariamente e strettamente plastica. Codeste arti, in una parola, offrono allo spettatore piuttosto un piacere dell'occhio lusingato dall'impressione melodiosa e come calligrafica delle linee, dalla fiorita irradiazione dei colori (nel miglior caso, dalla dolcezza poetica di un sito o d'una scena), che non la gioia piena di penetrare il vero nella sua intima e palpitante bellezza. Manca ad esse — come all'arte ornamentale, che con esse ha una qualche somiglianza, di alcuni pittori anche antichi del nostro e di altri paesi europei, del Gaddi, per esempio, di Benozzo Gozzoli, del Pinturicchio, del Van Eyck, del Clouet... — manca quel realismo severo, tormentato, quella tragicità che è propria delle arti occidentali, e che sarei tentato di chiamare cristiana, se la parola non fosse tanto screditata, tendenziosa, insidiosa e ciò che significa non apparisse come il segno caratteristico dei capolavori egiziani, greci primitivi, etruschi, ed anche romani.

Ora si è visto che questa pienezza e tragicità formano appunto l'oggetto delle ricerche del cubismo).

11.

Ma ho parlato di volumi, di piani, di sodezza tangibile eccetera. Ecco un altro punto capace di generare equivoci e che bisogna chiarire, a costo anche di ripetersi. Potrebbe darsi infatti che qualcuno credesse fine del cubismo il giungere al risalto, allo sbalzo delle masse, quali a un dipresso sono raggiunti dallo scultore nei basso o altorilievi. Avvertiamo subito che si tratta di tutt'altra cosa.

12.

Michelangiolo, che sembra avere inclinato verso una tale concezione della pittura, scriveva a Benedetto Varchi: « Io dico che la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo ». È una sciocchezza, e per essersene fatto talvolta un precetto, il pittore della Sistina commise quelle gelide turpitudini che sono le Sibille e i profeti della famosa volta. Quando invece seguì il suo genuino istinto pittorico, come nel *Peccato originale*, lo stesso Buonarroti mostrò d'intendere meno grossamente il problema dei volumi, del chiaroscuro, e spesso lo risolse in modo che i moderni cercatori possono avvantaggiarsi del suo esempio. — « I mezzi dei cubisti... — scrivono Gleizes e Metzinger — uno studio attento di Michelangiolo ci autorizza a dire che hanno le loro lettere di nobiltà ».

13.

Come si deve dunque porre e risolvere questo problema? Ricorrerò ancora a un esempio. Immaginiamo un paese — un

campo, una casa, degli alberi, una collina. Il pittore cubista vede tutte codeste cose come un insieme omogeneo, fisso, corposo, assiso, stabile: e sono queste qualità intime della realtà che egli vuol rendere. È evidente che uno studio della struttura generale di ciò che vede sarà necessario anzitutto. Ne ricaverà che la casa, la collina, gli alberi, il campo consistono di superfici piane convesse o concave; perpendicolari, orizzontali o inclinate, aventi fra loro un dato rapporto di posizioni, di proporzioni e di misura. Però questa constatazione di puro ordine scientifico, non risponde che preliminarmente al carattere del vero che gli sta dinanzi. L'artista sente oltre codeste forme qualcosa di sostanziale; una pienezza interna, una compaginatura — mi si passi la parola — che potrebbe spiegarsi in altre infinite superfici, in altri piani; in volumi collegati gli uni con gli altri; come una densa anatomia (1) onde l'esterno visibile non è che uno dei mille possibili aspetti. Così, ecco che la collina non è più per lui un semplice rigonfiamento del terreno — egli ne intuisce il sezionabile contesto interiore —; la casa: una grande scatola murale di cui non si vedono che due lati — egli la percepisce nella sua compatta totalità —; gli alberi: dei fusti sormontati da un pennacchio di fronde leggere — egli conosce la corposità concomitante delle loro fibre —; il campo: una distesa sabbiosa — egli ne sente il subbasamento centripeto, le stratificazioni sotterranee, la cubatura profonda.

Arrivato a concepire così la realtà, non gli resta se non svi-

(1) Noto che questo modo d'intendere il vero deriva appunto, per estensione, da un nuovo sistema di esperienze anatomiche. « Le docteur Doyen, ayant congelé un cadavre, le découpe en tranches sagitales (frontales) et de tronçonnage (horizontales). Des photographies sont prises de ces « tranches ». C'est sur cette anatomie nouvelle que les peintres ont étudié. » SCAPINI: *Les marches du sud-ouest* 1^{er} Août 1911.

scerarla nei suoi nuovi elementi per proiettarne sulla tela il riflesso espressivo, emotivo, e ciò con misure e rapporti adeguati a questo fine, nuovi anch'essi necessariamente; secondo la logica e il ritmo che la natura e il suo particolar temperamento gli dettano.

È questo che si deve intendere per interpretazione dei volumi.

14.

E veniamo al terzo e ultimo principio: la figurazione integrale delle cose.

Abbiamo visto il primo essere un'eredità della parte feconda delle ricerche impressionistiche, il secondo una reazione netta alla teoria di quella scuola; questo, sebbene non sia altro che una prolungazione, un'illazione del precedente, riconcilia impressionismo e cubismo in vista di una rappresentazione sempre più stringente e vitale della realtà.

Se non fosse fuor di luogo e anche un po' risibile impiegare qui il linguaggio della filosofia, si potrebbe quasi parlare di un'antinomia dai termini: impressionismo (tesi), cubismo (antitesi), e vederne la risoluzione in un cubismo inteso come un impressionismo successivo — che sarebbe la sintesi. Ma gioverà più star sul sodo. Riteniamo tuttavia queste parole d'impressionismo successivo e di sintesi; e vediamo quale sia il senso che ad esse si deve attribuire, pittoricamente parlando.

15.

Un ultimo esempio, e un raffronto tra la vecchia e la nuova maniera di considerare le cose che si vogliono raffigurare faciliteranno singolarmente il nostro compito. Supponiamo perciò che si

tratti di dipingere un oggetto qualunque. Una poltrona. L'artista tradizionale, ultimo epigono della rinascenza, ligio alle leggi prospettiche da lungo tempo scoperte, fissate e insegnate, la vede, secondo il suo punto d'osservazione, o di faccia, o di profilo, o di sbieco ecc., e volendola ritrarre ne stabilisce le proporzioni, il rapporto esatto con le cose circostanti; ne rende l'aspetto, unilaterale, secondo quelle leggi. Il pittore impressionista, considerando la realtà in modo assai analogo, ritrarrà dello stesso oggetto la faccia ch'esso presenterà al suo occhio; ma, già emancipato dalle preoccupazioni scientifiche — oggettive, teoricamente, insomma — del suo predecessore, la prospettiva e le proporzioni ne saranno alterate a seconda della luce, del colore, delle forme la cui vicinanza può influire su esso. In tutt'altro modo procederà il pittore cubista. Per un'esperienza anteriore, per una osservazione sagace progressiva di tutte le parti che compongono l'oggetto poltrona, egli ha un senso più completo della sua realtà visibile multipla a un tempo ed una. Egli ne ha fatto il giro, ne conosce tutti gli aspetti, ne possiede l'immagine totale. Lo scopo ch'egli si proporrà sarà dunque di riassumere (con leggi prospettiche e plastiche sui generis), sintetizzare in una viva unità pittorica le successive impressioni ricevute dal suo occhio e dal suo spirito.

16.

È giunto il momento di riunire le fila del nostro discorso e far capo a una prima conclusione. Si sarà notato come i tre principi fondamentali della dottrina cubistica, compenetrandosi l'un l'altro a mano a mano che ne sviluppavo il contenuto estetico, siano andati formando una sorta di canevascio dove già si scorge schizzata l'intera figura della scuola; basterà operarne una più stretta tessitura per vederla chiara e spiccata.

17.

Riassumendo dunque i punti capitali dell'esposizione si ha :

I) Il pittore cubista, mirando a fissare nella propria opera i puri elementi pittorici della realtà, a esprimersi cioè in modo esclusivo con i mezzi della sua arte, si affranca implicitamente dal rappresentare o imitare gli oggetti e gli esseri — le cose, in generale, secondo il loro aspetto usuale ; il loro carattere ed espressione estrapittorici. Di qui una libertà massima nell'uso, nella disposizione reciproca e misura di detti elementi estratti da quegli oggetti, esseri — cose.

II) Considerando la realtà nella sua sostanza voluminosa, e perciò ogni forma quale un aggregato o uno sviluppo di volumi, egli si crea una legge prospettica, lineare ed aerea del tutto nuova, la quale, unita al principio di libertà detto sopra, gli permette di dare alla sua opera un'impronta di concretezza, d'equilibrio e di vastità senza pari.

III) Col concepire, infine, e rendere il vero integralmente — sulla base dei due principii precedenti — egli arriva ad ottenere la più grande varietà di piani, di masse, di chiaroscuro ; a un'estrema ricchezza di rapporti e di accordi. A quella unità lirica e a quella sintesi che sono il fine supremo dell'arte.

18.

Credo che una volta mostrato con tanta chiarezza quali siano i fondamenti teorici della nuova arte, una volta esposti, sia pure indirettamente, i suoi metodi, non debba esser difficile ad altri immaginarne la possibile applicazione, il funzionamento ; lo sviluppo ed il risultato.

In quanto all'artista — che si suppone naturalmente dotato di queste cose indispensabili : due buoni occhi, un buon cervello, della fantasia, della sensibilità — e un'anima — non ha che ad appoggiarsi su quelle basi, usare delle libertà conquistate, organare plasticamente i dati della realtà, prospettare in un insieme ritmico le sue impressioni — ed il cubismo è.

19.

Definito il cubismo, illustratane la dottrina, e prima di vedere se sia possibile spingerne più oltre i confini, risponderemo ad alcune delle principali obiezioni mosse a questa scuola pittorica dai suoi avversari.

20.

Prima obiezione : — La teoria cubistica — si dice — è interessante ; liberando la pittura dalle pastoie dell'imitazione, da ogni preoccupazione estranea alla mera espressione plastica delle emozioni provate dall'artista per mezzo dell'occhio ; associando inoltre l'intelligenza e la volontà all'atto creativo, essa promette delle vaste realizzazioni, comparabili, per più ragioni, a quelle del miglior classicismo ; definitive in un certo senso, e capaci di procurare un godimento estetico veramente genuino e profondo. In realtà, però, la pittura di codesti novatori è sconcertante, priva dell'accento della natura, priva di umanità.

Non si potrebbe meglio ribattere questa osservazione — prodotto di un giro vizioso critico — che ricordando la famosa storiella russa dei due contadini che avevano trovato una pelliccia. Eccola :

IVAN : — Grigori, ti ricordi che ieri si camminava insieme per la strada maestra ?

GRIGORI : — Me ne ricordo.

IVAN: — E che abbiamo trovato una pelliccia?

GRIGORI: — Sì.

IVAN: — E che abbiamo detto di fare a mezzo?

GRIGORI: — Sì l'abbiamo detto.

IVAN: — Vero che la pigliasti te?

GRIGORI: — È vero.

IVAN: — E dove l'hai messa?

GRIGORI: — Cosa?

IVAN: — La pelliccia.

GRIGORI: — Che pelliccia?

IVAN: — Ti ricordi, Gregori, che ieri si camminava...

E via all'infinito.

Il fatto è che chi si oppone in quel modo ai risultati della pittura cubista, sebbene ammettendo la fecondità della teoria, non sa disfarsi del suo vecchio concetto della pittura come mezzo di rappresentazione delle cose in ciò che hanno di poetico ecc., concetto che cacciato dalla porta rientra dopo un momento dalla finestra — non gusta ancora la pittura quale arte autonoma senza altro fine che sè stessa, o per meglio dire, il cui fine si confonde coi mezzi che le sono propri. Che, se no, come ammettere che un'armonia di linee, di volumi e di chiaroscuro possa essere sconcertante; che manchi l'accento della natura in un'opera che non riflette la natura se non in quanto armonia di linee e di volumi; che la stessa opera sia priva di umanità, dal momento che codeste linee e codesti volumi formano il geroglifico dove l'artista iscrive un momento vivo del proprio spirito?

21.

Seconda obiezione: la pittura cubistica è oscura; allorchè l'immaginazione non può appoggiarsi su forme conosciute ed

evidenti, capaci di rievocare chiaramente la realtà, essa rimane fredda e non v'è godimento artistico possibile.

A questa obiezione si potrebbe rispondere come alla precedente; non è necessario, per godere della bellezza di un'opera pittorica, sapere di che si tratta — non si tratta di nulla — ma vedere se le parti e la materia del dipinto costituiscano un'armonia, se la loro logica e ricchezza sono capaci di procurare un'emozione all'anima per il tramite dell'occhio da esse eccitato. Osserveremo che codesta oscurità non è poi che apparente e momentanea; l'occhio sviluppandosi a forza di educazione percepirà, con l'andar del tempo, la realtà delle forme cubistiche in tutta la loro evidenza; — meglio: vedrà il mondo nel suo aspetto cubistico come è arrivato a vederlo nel suo splendore luminoso dopo l'educazione impressionistica. (Verso il 1880 si rideva delle ombre azzurre e violette oggi non si ammettono più ombre grigie ed opache).

Aggiungasi che il mistero eccita la fantasia; e il fatto di penetrarlo a poco a poco aumenta il piacere dell'intelletto.

22.

Terza obiezione: Una pittura geometrizzata come la cubistica, consistente in una combinazione di rette e di curve, rende necessariamente le forme schematiche ed è la negazione di ogni espressivo carattere personale.

Questa obiezione avrebbe del peso se non fosse il frutto di un'osservazione sommamente superficiale. Si potrebbero citare anzitutto le parole di Ingres: « Les belles formes ce sont des plans droits avec des rondeurs ». Prescindendo da questa verità, discutibile solo per chi non penetra a fondo i segreti dell'arte, contentiamoci di affermare che una pittura cubistica, nel senso

strettamente geometrico, non esiste, nè può esistere. È vero che ciò che colpisce a prima vista in un dipinto, mettiamo di Picasso, sono i triangoli, i quadrilateri, i poliedri, i cerchi onde s' esprime l' aspetto generale dei corpi e degli oggetti, ma basta spingere più innanzi l' esame per accorgersi come ognuna di queste forme si animi internamente di mille accidenti, di infinite variazioni, di un pullulamento vibrante di tocchi, di sfumature, di particolarità realistiche, finchè l' una espandendosi nell' altra, compenetrandosi a vicenda, formino tutte insieme un tessuto organico, dinamico, riflettente tutte le caratteristiche vitali della realtà. Il che valga anche a dimostrare come in questa animazione intima, appunto, dello schema totale del dipinto, l' artista possa manifestare la propria originale personalità.

(È assurdo, del resto, credere che la personalità non si riveli sempre, in un' opera d' arte; tre segni sur una tela svelano un temperamento ove non tendano a formare una figura astratta, scientifica).

23.

La quarta obiezione è che il cubismo sacrifica alla vastità, sobrietà e solidità architettonica dell' insieme pittorico l' intimità, le proprietà emotive di molte cose naturali. Scomporre un fiore nei suoi volumi, un' acqua corrente nelle sue masse, una capigliatura nei suoi piani è un brutalizzare — si dice — un' appesantire, un cristallizzare la grazia impalpabile di quelle cose.

Nè l' appunto manca di una certa apparenza di ragionevolezza. Senonchè, non è ancora un rimprovero di natura letteraria, in fondo, che si fa alla nuova pittura? Certo quelle qualità di leggerezza, di evanescenza, di morbidezza si smarriscono nella traduzione plastica, come vi si sacrifica la vibratilità d' un rag-

gio di sole, la profondità del cielo, la sottile degradazione della prospettiva aerea per una corposità che mette tutto sullo stesso piano; ma la perdita non è che illusoria e tutto si ritrova trascritto in un altro linguaggio. Infatti, ecco: il senso di delicatezza del fiore riappare nello squisito impasto della materia pittorica; la fluidità dell' acqua, nelle varie sfumature di una macchia angolosa: la morbidezza di una chioma, nel dolce passaggio da un chiaro ad uno scuro; la finezza di un riflesso in una fuga iridata di orizzonti; il vortice infinito del cielo, nella ricchezza luminosa ardente o concentrata di un tono.

(NOTA. Questa trasposizione delle qualità poetiche del vero in qualità pittoriche è ciò che caratterizza propriamente la nuova arte; è ciò che, come dicevo in principio, obbligherà gli estetici a modificare le loro teorie — e sbratterà il campo della critica dei letteratucoli privi dell' organo necessario alla comprensione delle arti plastiche. Merito insigne, questo. Proibito l' ingresso alle persone non addette al cantiere — incompetenti).

24.

Quinta obiezione: La pittura cubistica, differendo troppo nei modi figurativi dalle precedenti, si stacca dalla tradizione ed è destinata a passare, come per esempio il preraffaellismo, o a restare quale un' arte d' eccezione senza avvenire, su per giù come il mallarméismo.

È inutile, credo, dopo quanto ho scritto fin qui, rispondere che il cubismo, prolungazione di una tendenza che va sempre accentuandosi, dai primitivi a Cézanne, si riallaccia perfettamente con la tradizione e non ha nulla che fare col preraffaellismo il quale pretendeva percorrere a ritroso il corso dello spirito pittorico, ed era perciò stesso destinato a morire nascendo. In quanto

al mallarméismo, al quale troppi (io stesso altra volta) hanno voluto ravvicinare lo sforzo cubistico, dirò che la nuova scuola non ha nessuna somiglianza con esso. Mallarmé velava con la magia di uno stile evanescente e fuggevole l'aspro concreto della realtà; il cubismo accusa, fruga, e svolge codesto concreto. Chi volesse trovare una forma letteraria paragonabile, come spirito e come energia espressiva misteriosa, e chiara nello stesso tempo, bisognerebbe forse parlar del matematico, architettonico Dante.

25.

Lascio da parte alcune altre obiezioni secondarie come: che il cubismo è facile dacchè, non trattandosi più di raggiungere la somiglianza delle cose quali son viste dalla generalità degli uomini, ognuno può scomporne arbitrariamente i piani, eccetera, e pretendere che ogni sua stravaganza sia un'opera d'arte. (Si risponde che ogni dipinto cubistico ha una sua logica rigorosa, evidente per ogni occhio esercitato, e là dove essa manca è il nulla completo): che impoverisce e sacrifica addirittura il colore. (È ovvio che per colore non si deve solo intendere vivacità di tinte, ma armonia di toni, e in questo senso impiegando anche soltanto del bianco e del nero si può esser buon colorista. Non è poi vero che il cubismo escluda necessariamente l'uso dei colori vivi: soltanto, volendo ritrarre la stabilità delle cose, le sue colorazioni non possono essere quelle vibranti dell'impressionismo, per esempio); che la nuova arte è incapace di rendere la bellezza dei corpi, eccetera. (Notiamo che la bellezza fisica non ha nulla che fare con l'arte, la quale ha tutt'altri fini che lusingare la sessualità). Lascio da parte, dico, queste obiezioni per venire alla sesta, meno superficiale di tutte.

26.

Consiste nel rimproverare ai cubisti la mancanza del coraggio di spingere all'estremo la logica della loro dottrina. — Dal momento — si argomenta — che il cubismo pone come primo fondamento delle sue ricerche il principio della pura pittura, perchè non rinunciare assolutamente allo studio della realtà, per esercitarsi in semplici accordi pittorici o plastici senz'altro materiale che di volumi, di piani, di masse, di linee, di toni indipendenti da ogni rapporto col vero esterno?

È un'osservazione assai acuta; non di tanto peso però che una seria analisi del problema artistico non ne dimostri il lato debole e la finale inconsistenza. Dirò meglio: non è acuta se non a metà.

Infatti, se è vero (e mostrerò fra un momento come il cubismo dovrà svilupparsi in questo senso) che il principio della pura pittura dovrebbe logicamente condurre a un'espressione lirico-plastica sempre più e più libera dalla rappresentazione delle cose naturali, è altresì necessario che l'artista non abbandoni mai completamente lo studio delle forme sostanziali della realtà, giacchè:

I) L'attività lirica non può esser tutta interiore come quella filosofica: un'esaltazione per delle forme pittoresche astratte non è concepibile, e l'emozione feconda non può sgorgare se non nel contatto dello spirito artistico col mondo circostante.

II) L'immaginazione umana non è capace che di un numero limitato di combinazioni di forme plastiche, e solo la natura con la sua infinita varietà di aspetti può suggerire all'artista un numero ugualmente infinito di accordi e di rapporti. Io posso immaginare mille combinazioni di linee, ma la vista di

un solo albero e della speciale giuntura delle sue rami col tronco e fra loro me ne farà percepire una del tutto differente, inattesa — e perciò emozionante.

III) Codesto studio stesso, unicamente la trasfusione del particolare imprevisto naturale nell'opera pittorica distinguono l'arte, quale espressione lirica del concreto, dall'artificio decorativo, ornamentale.

27.

Ed eccoci all'ipotesi dell'allargamento della dottrina cubistica. Tre possibilità si offrono principalmente. Esaminiamole, e sarà un mostrare a un tempo la conclusione finale e lo scopo di questo scritto.

28.

Abbiamo notato in uno dei precedenti paragrafi, parlando del principio cubistico della figurazione integrale delle cose, come il pittore lo metta in pratica proiettando sulla tela l'oggetto scomposto successivamente nei suoi elementi plastici. Abbiamo visto altresì come codesto processo non fosse, in ultima analisi, se non una sopravvivenza, nel cubismo, della visione impressionistica del reale, e impressionismo successivo sono appunto le parole che abbiamo impiegato per definirlo. Ora, è questo un primo punto sul quale potrebbe esercitarsi uno spirito pittorico più profondamente cercatore. Fare il giro delle cose vuol dire restarne fuori: penetrare nell'interna loro sostanza, sviscerarle dal di dentro, svilupparne insomma altre possibilità evocative, è un'esperienza che potrebbe esser tentata. Un periplo che si trasforma nell'effusione di una conoscenza più intima, sarebbe un primo passo fuori dei limiti del cubismo qual'è al momento attuale.

(Le parole mancano per suggerir l'idea della trascrizione

essenziale, per esempio di un albero, concepito come un'irradiazione centrifuga di piani colorati su una tela; ma l'opera può mostrarne domani la possibilità).

Un altro punto che a questo primo si connette è il parziale riconoscimento della giustezza dell'ultima obbiezione al cubismo da noi esposta qui addietro. Che è possibile, cioè, una più grande indipendenza nell'interpretazione delle forme del reale. Ma — giacchè abbiamo dimostrato come l'artista non debba nè possa emanciparsi interamente dall'osservazione del vero — in quale misura e in che senso? Rispondere a certe domande è assurdo e pericoloso. Basti accennare che una più frequente compenetrazione dei piani, un'audace rottura degli schemi figurativi, una moltiplicazione prismatica delle facce delle cose, una variazione di toni e di gradi nel chiaroscuro possono condurre a questo risultato.

L'ultima possibilità consiste nell'affrancamento completo, assoluto da ogni anche più vaga tendenza all'arcaismo, da ciò che fa grande solo in rapporto di una grandezza d'altri tempi — pericolo questo che il cubismo non ha quasi mai saputo fuggire —; nel raggiungere coi mezzi nuovi una grandezza nuova: nell'adeguare le forme allo spirito di modernità che in esse vuole incarnarsi.

29.

Partendo da i tre punti suindicati, alcuni fra i pittori del gruppo futurista hanno fatto ricerche in questo senso e i risultati da essi ottenuti potrebbero anche fare sperare che il cubismo, d'essenza, come ho detto, italiana, debba trovare in Italia il suo logico, pieno e fecondo sviluppo.

30.

È tutto.

FUTURISMO

LA PITTURA FUTURISTA *

Noterò dunque prima di tutto che il maggiore ostacolo alla comprensione dell'arte nuova deriva al nostro pubblico dai molti pregiudizi che l'opprimono da centinaia d'anni, e che si tratta anzitutto di attaccare e sgretolare.

Essi sono in numero considerevole, ma tutti poi fanno capo a due o tre dei quali il principale è questo: Il pregiudizio della verosimiglianza.

Infatti, l'accusa più frequente che si fa alla nostra pittura è quella di non rendere nella loro naturale apparenza le forme della realtà.

È un'accusa fondata sur un errore terribilmente grossolano.

* Nello scritto precedente accennavo quali fossero per me le possibilità per un superamento del cubismo e lo facevo intravedere nel futurismo che allora conoscevo imperfettamente. Uno studio più profondo mi ha mostrato che non m'ingannavo. Nel presente scritto, letto al teatro Verdi di Firenze la sera del 12 dicembre 1913, riassumo in modo elementare i principi e i meriti della nostra scuola e mostro in iscorcio ciò che la differenzia dalla scuola cubistica e come la superi. Nei tre scritti successivi tratto a parte dei problemi che il cubismo non aveva risolto e che noi stiamo risolvendo. Mi si perdoneranno anche questa volta le ripetizioni forzate, in considerazione sempre di ciò che è scritto nella nota a pag. 27 di questo opuscolo.

Esso consiste nel dare alla parola realtà un significato che non può avere nel linguaggio delle arti. Si crede infatti che la realtà sia il complesso delle cose quali le vede l'uomo comune che se ne serve nell'esercizio della sua esistenza. Si crede inoltre che la realtà non abbia che un aspetto, uguale per tutti, senza tener conto che invece ognuno di noi vede nella cosiddetta realtà quello che fa al caso suo, e che quindi ciascuno si forma di essa un'immagine totalmente differente da quella del vicino. Così la realtà per esempio, del filisteo, il quale non vede di tutte le cose se non il lato che potrà essergli utile, non può essere la stessa realtà di quella del poeta per il quale il mondo è soprattutto un aggregato d'immagini, un flusso di visioni, una perpetua incarnazione degli stati della sua sensibilità. Sarebbe troppo lungo approfondire questo problema capitale dell'estetica, dimostrare che il mondo della *pratica* giornaliera della vita non è quello delle arti. Dirò invece con brevità, che cos'è la realtà per il pittore.

Il pittore vede nella realtà un tessuto vivente di forme, di colori e di linee. In quanto artista, null'altro l'interessa all'infuori del giuoco, le combinazioni, l'organamento, il ritmo, gli accordi reciproci di questi elementi che soli costituiscono per lui la natura.

In quanto a quello che vuol far vedere, o per meglio dire, *sentire* a chi guarda la sua opera, non è altro che il rapporto emotivo, di tali elementi coordinati in una composizione artistica, che è quanto dire in un'unità plastica vitale e *per se stante*.

E poichè questa proiezione della sua visione interna è di necessità libera e non obbedisce che alle oscure leggi del suo istinto di pittore e non d'*illustratore*, è naturale che nella sua opera la somiglianza colle cose sarà una somiglianza più profonda, più intima e perciò più difficile a cogliersi da chi manca di cultura pittorica. Consisterà nel rendere esattamente sensibile, a chi può riceverla, la sensazione e l'emozione lirico-pittorica che quelle cose hanno provocato nel suo essere di pittore.

Intendo dire insomma che l'artista non si occuperà di rappresentare le cose secondo la visione comune, pratica, impersonale che di esse ha la maggioranza degli uomini il che sarebbe impossibile oltre che assurdo — ma di trascriverne il carattere pittorico e plastico, secondo un ritmo e una legge a lui propri. Domandargli altro, come fa in generale il pubblico, è ridicolo.

Un altro pregiudizio, il quale è poi una conseguenza del primo è quello della necessità in cui si troverebbe l'opera d'arte di esser capita subito da tutti. E per capire non s'intende già gustarla per quello che è, ma riconoscerne di primo acchito gli elementi costitutivi che s'intende, del resto, raffigurati al modo usuale rappresentativo e veristico.

È il solito amore per ciò che, così all'ingrosso, chiameremo il fotografismo, il quale, cacciato dalla porta rientra dalla finestra. La maggioranza degli spettatori non sa capacitarsi di questo fatto, che l'artista moderno arrivato a una comprensione puramente pittorica del mondo visibile, non vuole più esprimersi che con i mezzi della sua arte. — Come il musicista, per esempio.

Ell'era abituata, questa maggioranza, a riconoscere, almeno in parte, in un dipinto, quello ch'essa stessa poteva vedere delle forme della natura apparente, e le pare di esser defraudata o giuocata vedendo che il pittore non si preoccupa se non di comunicarle con la massima novità e libertà le sensazioni e le concezioni plastiche che la natura imprime al suo genio di creatore. Di qui la credenza comune che non si tratti nell'arte nuova se non di una specie di criptografia intelligibile solo a un piccolissimo numero d'iniziati, i quali stentino, d'altra parte, ad intendersi tra loro.

Ho udito coi miei orecchi una signora dire a suo marito:

— Mi domando se gli autori di queste pitture si ricordano essi stessi di quel che hanno voluto fare!

Ed è cosa di tutti i giorni trovar qualcuno che ci domandi se

un nostro collega in futurismo — non previamente avvertito — sia in grado di capire quello che abbiamo dipinto.

Non vi pare signori cari, che in questi casi si ripeta il fatto del contadino il quale udendo parlare insieme due inglesi, domanda al compagno se realmente s'intendano tra loro?

Giacchè — ed eccoci a quel che si deve tener presente — la pittura considerata nella sua purezza non è — come ogni arte del resto — se non un linguaggio di cui bisogna, per comprenderlo, conoscere almeno i primi principî e il vocabolario. I colori, le forme, sono il vocabolario del pittore ed egli se ne serve per trascrivere le sue visioni, come il poeta si serve dell'altro per fissare le sue.

Non capire quello che dice, vuol dire semplicemente non saper leggere.

Ma — ci si obietta — come va che nell'arte del passato leggevamo con tanta facilità? Un dipinto di Raffaello, di Paolo Veronese, è chiaro a chiunque senza tante iniziazioni.

Ecco un altro pregiudizio ed un altro errore profondo. Essi derivano da ciò, che in quei dipinti, quello che soprattutto capivano ed amavano i nostri oppositori era tutt'altra cosa che *la pittura* — se a questa parola si dà il significato che deve ormai avere e che comincia ad avere presso tutti coloro che l'amano e la studiano. Intendo che in un dipinto del passato si comprende e si ammira più che altro quello che potrebbe essere espresso da altre arti e specialmente dalla letteratura, come sarebbe: la significazione storica, aneddotica, sentimentale, morale, la mimica, la drammaticità e via discorrendo. Cose tutte del resto che interessavano quasi esclusivamente quegli antichi autori, i quali — bisogna dirlo una volta — non realizzavano valori plastici che quasi sempre senza saperlo, senza volerlo e loro malgrado.

Inquanto alla materia pittorica; la ricchezza espressiva degli accordi cromatici e lineari; l'unità profonda pittorica delle diverse parti dell'opera; delle masse, dei volumi, dei piani; inquanto a tutto ciò insomma che forma il pregio capitale di un dipinto, dubito forte che questi fanatici del passato, ne abbiano mai avuto un'idea.

Che, se no, come si potrebbe poi non esser sensibili alla bellezza di un'arte — la nostra — che di quegli elementi espressivi ha fatto il punto centrale delle sue ricerche?

Il fatto è, siamo franchi, che fino ad oggi sono pochissimi per non dir punti, coloro che hanno realmente amato nella pittura quello che bisognava amare anzitutto — LA PITTURA.

Che hanno afferrato davvero quello che si trattava di affermare, in un dipinto — e sia esso quanto si vuole famoso ed ammirato da tutti.

Ed è uno dei più grandi meriti degli artisti moderni, da Gustave Courbet a noi, aver riportato la loro arte alla sua aristocratica purezza nativa, rinunciando alle varie specie di lenocini e di compromessi che l'hanno sempre resa ibrida e subalterna, quasi essa fosse incapace di farsi comprendere e gustare per le sue qualità e per la sua sostanza propria.

Ma io non ho fatto fin qui che accennarvi i diversi intoppi che si deve scansare per arrivare alla comprensione dell'arte moderna in generale: di quell'arte cioè che nata in Francia nella prima metà del XIX secolo, è andata via via affinandosi e liberandosi da ogni ibridismo, fino ad affermarsi nella sua più intransigente genuinità con la cosiddetta scuola cubistica.

Mi resta a denunziarvi alcuni altri errori, chi voglia dallo studio di quell'ultima forma di bellezza fare il passo in avanti

necessario per la comprensione della pittura che vi mostriamo noi futuristi.

Sempre restando nella nostra esposizione fiorentina m'è accaduto di penetrare la natura di codesti errori. Consistono nell'aver preso troppo alla lettera alcune parole e nel non aver afferrato il vero significato di certe altre.

Abbiamo molto parlato per esempio di dinamismo pittorico, come di una fonte di ricerche assolutamente nuove ed interessanti. E lo spettatore — impreparato — ad obbiettare: — Ma come si può pretendere di raffigurare il movimento con i mezzi di un' arte per sua natura fissa ed immobile?

Si vede dall'osservazione che per dinamismo si è inteso letteralmente una qualche rappresentazione del moto, comparabile in certo modo a quella che dà il cinematografo.

Sarebbe difficile immaginare qualcosa di più grossolano. Non si è capito che quella parola di dinamismo non voleva significare nel nostro linguaggio, che è quello della pittura e non della meccanica, se non la possibilità di uscire dalla statica del cubismo il quale concepiva la realtà unicamente nella sodezza e fissità dei suoi volumi, e dei suoi piani, per creare uno stile *plastico* adeguato al movimento della vita moderna. Uno stile che dell'oggetto interpretato *pittoricamente*, non rendesse soltanto i valori di stabilità e di concretezza, *ma anche quelli derivanti dal moto che lo trasforma modificando la tendenza e il carattere delle sue linee.*

Perchè non pensare piuttosto che la natura interpretata secondo il concetto moderno di un aggregato d'energie deve suggerire a chi vuole renderla, uno stile del tutto differente da quello di chi l'immaginava come un complesso di forme fisse e definite, stanti ognuna per sè e senza reciprocità d'influenze e di modificazioni?

Un altro principio dell'arte futurista altrettanto male in-

teso, forma incaglio alla sua comprensione. Il principio della compenetrazione dei piani plastici. Pare che sia difficile ammettere che una forma reale possa insinuarsi in una forma vicina, legarsi con essa e modificarne e arricchirne il ritmo espressivo.

Gli è che ancora una volta ci s'immaginano le cose raffigurate nel loro aspetto fotografico, impersonale. E certo non sarebbe grazioso vedere la gamba di un pescivendolo di Ettore Tito o di qualche altro figurinaio, entrare e immedesimarsi nella faccia di un gondoliere di Rialto. Ma quando nell'una figura e nell'altra non si fosse tenuto conto che dei valori pittorici, la cosa non parrebbe poi così assurda.

C'è un problema che interessa particolarmente noi pittori moderni, ed è quello di arrivare nelle nostre opere ad una omogeneità e vastità che uguagliino quella della nostra sensazione lirica davanti alle cose.

Per essa gl'impressionisti erano giunti alla scomposizione, alla violentazione del colore e della luce; per essa Cézanne aveva ricorso alla deformazione delle linee e delle masse, realizzando un ambiente lirico-plastico, un'atmosfera, piuttosto, adeguata al flusso emotivo ch'egli sentiva circolare nelle forme. Noi futuristi, partecipando dei bisogni espressivi degli uni e dell'altro, vogliamo raggiungere lo stesso effetto col muovere ed esasperare il tessuto dei piani, col mostrare più concretamente l'influsso degli uni sugli altri, affine di raggiungere un'unità ancora più stretta ed incrollabile. — Il verde di una prateria poteva penetrare la guancia di una figura di Monet; una casa di Cézanne poteva dislogarsi in concorrenza espressiva con un albero. — Un elemento di forma può legarsi ad un'altra forma e completarla, per noi futuristi.

Un malinteso ancora del pubblico è quello relativo al principio di *simultaneità*, altro campo di ricerche della pittura fu-

turista. Si fa una confusione fra simultaneità d' impressioni e amalgama arbitraria di elementi pittorici. I futuristi proclamano che una sintesi pittorica può esser formata non dei soli aspetti della realtà contenuti nel campo visivo di chi guarda un *motivo* naturale, ma che in essa possono entrare come elementi integranti di suggestione tutti gli aspetti circostanti o lontanissimi nel tempo e nello spazio. Quando lo spettatore volgare crede che si tratti di una specie di veduta panoramica fatta di ritagli di cartoline illustrate, noi pittori vogliamo fargli sentire che una larga zona di vita commossa può esser riflessa, concentrata plasticamente, sur uno spazio limitato.

Non parlo poi degli equivoci addirittura pachidermici, causati da altre ricerche, come quella concernente la trasposizione in valori pittorici delle sensazioni uditive, olfattive eccetera.

Al buio affatto delle più interessanti costatazioni scientifiche le quali dimostrano per l' appunto che un certo suono può suggerire un dato colore e così un certo profumo, il pubblico vaneggia su questo argomento, e forse non arriverà che fra diecine e diecine d'anni a rendersi conto che il cammino delle arti non è quella strada comunale ch'esso crede, ma un viale fra giardini miracolosi e pieni di sorprese. È questo di essere faciloni e di poca sagacità divinatoria il suo carattere capitale. A noi tocca quando ne abbiamo voglia illuminarlo un poco.

È quello che stiamo facendo. È difficile.

Sarò arrivato, mostrandovi superficialmente — per forza! — e di passata gli errori che prima di tutto dovete schivare, a rendervi un poco più possibile la comprensione della pittura in generale e della nostra in particolare?

La quale è la pittura che dopo gl' impressionisti, ma con più energia, ha cercato e cerca uno stile del tutto moderno libero da tutti gli arcaismi che infestano le pitture d' Europa fino ad oggi.

Al punto che ogni pittore non futurista è un essere fuori della modernità, fuori della vita e perciò senza una ragion d' essere. Sarò riuscito a farvi questo po' di bene?

Speriamo!

Sarà la ricompensa per questo po' di tempo perso a ripeter delle cose che tutti dovrebbero sapere, a far quello che una critica cosciente della sua vera funzione dovrebbe fare; ma che in Italia non fa, perchè la critica italiana, responsabile di ogni vostra ignoranza, è, di una imbecillità e ignominia tali da disonorar per sempre il paese che la tollera nonchè chi la fa.

IL DINAMISMO NELLA PITTURA FUTURISTA

Un po' per causa della insufficiente chiarezza di alcuni punti teorici dei manifesti, un po' per colpa di alcuni pittori del gruppo i quali si sono attenuti più all'apparenza della lettera che alla profonda sostanza del principio, molto grazie alla incalcolabile superficialità, ignoranza e imbecillaggine della critica, è venuto piano piano generandosi un equivoco grossolano circa l'idea del movimento in pittura quale l'intendono i futuristi — equivoco che urge fin da ora chiarire. Cercherò di farlo, dal mio punto di vista, lasciando ai miei amici la cura di corregger quei punti che lor passero errati.

Ci s'immagina dunque che allorchè i futuristi pongono come termine delle loro ricerche pittoriche la dinamica o movimento dei corpi nello spazio, essi intendano sostituire alla sintesi necessaria in ogni opera di vera arte, un'analisi dei differenti stati o posizioni dei membri componenti una realtà, affinchè dalla figurazione dei successivi stadi del gesto o dello spostamento risulti agli occhi del riguardante un'illusione di moto, quale su per giù si verifica nel meccanismo del cinematografo. I più perspicaci arrivano tutt'al più ad attribuir loro l'intenzione di volere per mezzo di certe linee o inflessioni suggerire l'idea di una tendenza, di uno

slancio delle masse verso una direzione, assegnando così al nuovo stile press'a poco la funzione delle frecce e degli indici posti nei corridoi degli uffici pubblici e dei teatri a guida muta dei clienti verso una segreteria o una latrina.

È superfluo osservare, credo, come questo modo d'intendere sia, più che lontano dall'acutezza, bestiale. È superfluo è pure, almeno per me, ammonire, come cosa troppo evidente, come nessun pittore di talento possa nutrire l'ambizione di rendere per mezzo della sua arte la parvenza del moto — sia pure inteso in maniera meno selvaggia. — La pittura è una composizione di forme su una superficie fissa — d'essenza statica, pertanto, almeno nel senso sperimentale ottico. Meglio dunque, una volta messe da parte simili interpetrazioni e tutte le assurde critiche cui posson motivare, entrare direttamente nel cuore profondo della questione.

La quale per i futuristi, consiste in questo: rendere le cose visibili nella loro concretezza, ma anche nei loro rapporti dinamici d'influenza reciproca e con l'ambiente.

Senonchè per fare apparir chiara tutta l'importanza e la novità feconda di un tale desiderio, sarà necessario considerare ancora una volta — sia pure in iscorcio — quali furono i caratteri fondamentali delle due scuole pittoriche francesi — l'impressionista e la cubista — di cui il futurismo — dopo essersene assimilato lo spirito — vuole continuare le ricerche e ridurre in sintesi gli apparentemente inconciliabili ideali.

Cominciamo con l'impressionismo. Secondo la teoria impressionista, un corpo — sia esso una figura umana, un animale, un albero, un frutto, un oggetto... — non ha una forma propria, sempre uguale a sè stessa, ma subisce attimo per attimo qualche modificazione secondo la luce nella quale si manifesta, i riflessi che lo colpiscono o la vicinanza di altri corpi colorati. Esso appare inoltre, non come una realtà concreta, tangibile, ma piuttosto come un

nucleo di vibrazioni luminose e iridate tendenti alla diffusione, e solo differenziate tra loro da una maggiore o minore intensità cromatica.

Si vede che il principio del movimento è dato dall'impressionismo, unicamente dalla deformazione dei corpi per via della luce ambiente, e dalla vibratilità cromatica. Si vede altresì che ciò avviene a tutto scapito della palpabilità e concretezza della figurazione; e fu per reagire a questa tendenza dissolvitrice che il cubismo ebbe origine. È dunque naturale che la teoria cubistica sia nettamente opposta all'impressionistica.

Per essa, infatti, un corpo ha una forma certa e precisa, una forma per così dire inalterabile, assoluta, indipendente da qualunque accidentalità d'illuminazione e condizione d'ambiente (1). Ogni corpo ha inoltre una concretezza ponderabile, misurabile e palpabile, ed è soltanto per rendere questa concretezza, queste misure, il senso di questo peso e tattilità, che il pittore lo scomporrà nei suoi piani, nelle sue linee e nei suoi volumi. E qui si vede che mentre — sebbene per vie opposte — si arriva dalle due scuole alla deformazione (unico punto di contatto fra esse), il cubismo nega recisamente il movimento in favore della statica, come l'impressionismo aveva negato la compattezza dei corpi in favore della vibratilità. Diciamo, fra parentesi, che nel cubismo rigoroso il colore sparisce totalmente in pro del chiaroscuro, come questo era sparito nell'impressionismo in pro del colore.

Siamo arrivati naturalmente al futurismo e alla sua teoria del movimento plastico).

Tenendo conto della parte feconda dei risultati ottenuti dalle due scuole che l'hanno preceduto, esso considera (al pari dell'im-

(1) S'intende che parlando qui di cubismo, non si allude all'opera di Picasso nè di Braque, ma a quella dei loro seguaci la cui teoria fu esposta recentemente nel libro di Metzinger e Gleizes " *Du cubisme* „.

pressioni-mo) i corpi come non aventi una lor forma assoluta, ma variabile secondo l'illuminazione e l'ambiente: li considera però altresì (come fa il cubismo) nella loro concretezza e palpabilità. Resulta da ciò la necessità: I. della deformazione, II. dello studio dei volumi. Da questi due principi risulta appunto il movimento plastico. E mi spiego.

Deformare un oggetto secondo la sua particolare illuminazione e l'influenza che su esso possono avere gli altri oggetti circostanti — l'ambiente — vuol dire: spostarne gli elementi, modificarne il ritmo. Modificare il ritmo di un oggetto secondo quelle influenze, vuol dire: portare nell'oggetto stesso gli elementi delle cose esterne che lo modificano. Operare questa modificazione per mezzo di piani e di volumi, vuol dire fare entrare fra i piani e i volumi dell'oggetto, i piani e i volumi degli oggetti circostanti, e reciprocamente. La dinamica plastica futurista consiste in questo movimento. Movimento di volumi e di piani intersecantisi gli uni gli altri in concorrenza vitale sintetica.

Riassumendo. S'è visto che l'impressionismo poneva il principio del movimento, ma per mezzo di vibrazioni, sacrificando la concretezza dei corpi. S'è visto che il cubismo poneva il principio della concretezza dei corpi ottenuta per via dello studio dei piani e dei volumi, ma considerando l'oggetto immobile, in assoluto, fuori dell'ambiente. S'è visto che l'unico punto di contatto fra impressionismo e cubismo era il principio della deformazione.

Il pittore futurista concilia i due principi opposti, e basandosi sul principio comune alle due scuole opera una sintesi consistente nel raffigurare il movimento dei corpi non per via di vibrazioni, ma per mezzo di uno spostamento intersecazione e compenetrazione dei piani della realtà.

È così che queste parole del primo manifesto futurista, argomento per tanti di trastullo e di riso, hanno un senso chiaro e logi-

cissimo: « I nostri corpi entrano nei divani su cui ci sediamo, e i divani entrano in noi, così come il tram che passa entra nelle case, le quali alla loro volta si scaraventano sul tram e con esso si amalgamano ».

(Parallelamente, il futurismo, evitando il puro cromatismo impressionistico e il quasi puro chiaroscuro cubistico, pone come principio il colore-tono).

IL SOGGETTO NELLA PITTURA FUTURISTA

Se si considera la cosa da un punto di vista concettuale siamo condotti evidentemente a delle conclusioni di questo genere: «Qualunque cosa l'arte rappresenti, il suo oggetto è sempre l'uomo. Un paesaggio, una natura morta... non sono altro che geroglifici nei quali s'inscrive una personalità, per mezzo dei quali l'artista fa conoscere il suo essere spirituale». Se però si lasciano da parte simili truismi estetici, come pure tutte le sottigliezze che si possono fare intorno al soggettivo e all'oggettivo e alla loro necessaria connessione nell'opera d'arte, per attenersi esclusivamente alla pratica dell'arte pittorica quale si presenta in fatti a chi la coltiva o vuole studiarne lo sviluppo nelle sue forme concrete, il problema del soggetto acquista subito un'importanza grandissima.

Ho detto e ripetuto a sazietà che cosa si deve intendere oggi per arte pittorica: oso quindi sperare che non si vorrà credere ch'io consideri il soggetto e ne stabilisca il valore secondo i vecchi criteri di nobiltà, di grandiosità, o in ragione delle sue qualità d'ordine letterario, drammatico, sentimentale ecc. La sua

importanza risiede tutta per me in questo, che ogni nuovo soggetto comanda al pittore un nuovo senso plastico e perciò un nuovo stile. Voglio dire che un insieme inusitato di forme, di linee, di colori, domanda per essere espresso una differente trattazione della materia, come un diverso modo di concepire l'ordinamento e la composizione delle parti in vista di ciò che è la qualità essenziale di ogni opera: l'unità.

È un fatto che la pittura antica, fondata principalmente sullo studio delle forme umane e animali, e un poco su quelle del paesaggio, ha imposto ai concetti di stile e di plastica, un significato che non può più esser quello della nostra modernità.

La comparsa quasi improvvisa di forme nuove, modificando la nostra sensibilità deve necessariamente modificare anche i nostri modi di espressione.

Chi non capisce per esempio che un aeroplano, un treno, una macchina qualunque; un caffè concerto, una scena di circo, devono dare della funzione delle linee, dell'accordo dei colori e delle luci un'idea assolutamente differente — a chi vuol servirsene come elementi della sua opera — di quella che gli darebbe una compagnia di personaggi seduti a tavola, un gruppo di bagnanti nude, un paio di bovi all'aratro, o un mucchio di frutti e di porcellane sopra una tavola?

C'è un non so che più vibrato, più diretto, più urtato, più caotico, più nervoso in quei primi soggetti, che le linee calme, i piani tranquilli, i colori armonici, il chiaroscuro equilibrato suggeriti dai secondi non potranno mai rendere.

Differenza intima, profonda, fondamentale di stimolante lirico e perciò differenza necessaria di tessuto espressivo plastico.

In questo senso, unicamente come a un impositore di ritmi plastici che gli siano adeguati, il pittore futurista, annette una grande importanza al soggetto. E perchè la modernità è la condizione imprescindibile di tutte le arti — al soggetto moderno.

L'ANTIARCAISMO FUTURISTA

L'amore per la bellezza del passato che conduce l'artista ad imitarne le forme, non è un fenomeno specialmente proprio dei nostri giorni. Fino dai tempi più remoti, il fascino dell'antichità ha anzi sempre operato potentemente sull'animo dei creatori riflettendosi nelle loro opere. Gli artisti greci si sforzavano di raggiungere la grandiosità egiziana, i romani la magnificenza greca, i nostri primitivi la ricchezza bizantina, la rinascenza di nuovo la perfezione classica dei greci, e così via via.

Si può tuttavia notare che se non sempre questo sguardo rivolto indietro ha nociuto allo sviluppo naturale e completo delle personalità particolari dei differenti artisti, nella storia, la loro grandezza si è costantemente rivelata non in quanto essi arrivavano al loro fine che sarebbe insomma stato quello di rifare il già fatto; ma al contrario, in quanto non vi riuscivano, e — geniali — portavano quasi loro malgrado dei valori impreveduti nel campo dell'estetica. I veri artisti rappresentativi, quelli che secondo l'immagine baudelairiana, sono simili ai fari da cui s'irradia di secolo in secolo una nuova luce, hanno poi sempre tratta la loro maggiore potenza dall'ignoranza, dall'incuranza, e magari dal disprezzo di ciò che si era fatto prima di loro.

Citerò come esempio, i nomi di tre di questi artisti che a me paiono appunto come i capostipiti dell'edificio pittorico moderno, i

generatori delle tre epoche successive in cui può dividersi — grossamente se si vuole — il corso evolutivo dell' arte europea. Giotto, Rembrandt, Courbet. Il primo, ignorando quasi del tutto le forme del bello antico, e costretto ad esprimere unicamente il fondo della sua sensibilità di contadino toscano in contatto con una civiltà giovane, iniziava un ordine di ricerche plastiche e coloristiche più sostanziali e complesse di quelle dei bizantini suoi predecessori, e che doveva svolgersi fruttificando nelle migliori opere dell' arte italiana, fino all' imbastardimento della cosiddetta rinascenza. Il secondo, indifferente a qualunque cosa non fosse la sua arte; impressionato tutt' al più dai tentativi di alcuni suoi contemporanei, reagenti in Italia e fuori all' imbastardimento suddetto, recò nella pittura quello che non c' era mai stato: la drammaticità, drammaticità non delle attitudini e dei tratti del viso, ma puramente del chiaroscuro e della linea; il nervosismo, insomma, il tormento dell'anima artistica fatta più sensibile dallo studio e dall'amore della realtà considerata nuovamente e più a fondo in sè stessa all' infuori di ogni idealismo e spiritualismo. Il terzo, arrivato quando questo nuovo periodo pittorico stava degenerando, per un ritorno di vecchi rettoricismi e teatralità, in una borsa trivialità scolastica, elevò a principî l'odio e il disprezzo per tutto ciò che non rispondeva al suo concetto di modernità; la passione per la vita e i suoi spettacoli quali colpivano il suo senso plastico nuovo, genuino, libero, in fondo, da ogni influenza culturale, ed aprì il cammino all' arte dei nostri giorni.

Nè gli impressionisti che di quest'arte sono stati fino a pochi anni fa i migliori rappresentanti, hanno contraddetto a questa legge la quale vuole come abbiamo visto, che un artista sia tanto più significativo e vitale quanto meno si lascia dominare dall' incanto e dalla nostalgia del passato.

L' amore e l' imitazione del quale, se non sono, secondo di-

cevo in principio, fenomeni propri e peculiari della nostra epoca, hanno tuttavia assunto da un centinaio d'anni a questa parte, un carattere nuovo e sconosciuto prima. Intendo il carattere di raffinatezza, d' intellettualismo, di letterarietà, di sufficienza snobistica, di misticismo decadente che non si può ormai fare a meno di attribuire a quell' antico amore il quale, non senza una punta d' ironia, chiamiamo arcaismo.

Parlavo un momento fa dell' impressionismo, come dell' ultima manifestazione pittorica che traeva dall' emancipazione delle antiche formule tutta la sua forza espressiva. Avrei dovuto aggiungere che in esso specialmente si è concretata per la prima volta coscientemente e in un certo modo come *conditio sine qua non* la passione per la modernità; si sono andati delineando i primi caratteri di uno stile prettamente moderno. La scelta del soggetto, la maniera di ordinare in composizione gli elementi tratti dalla realtà attuale, la concezione del disegno e del colore sono stati i mezzi per cui gli artisti di quella scuola hanno manifestato la loro quasi perfetta indipendenza da ogni influsso di scuole o di maniere anteriori.

Parallelamente a questo movimento però altre manifestazioni si sono prodotte nel mondo della pittura e di un carattere assolutamente opposto. Il preraffaellismo, per esempio, il quale, non solo, come molte altre scuole anteriori, rifletteva in sè l'ombra di una bellezza d' altri tempi, ma concentrava tutte le sue forze, sistematicamente, per dare di nuovo corpo a quell' ombra. Ognuno sa poi con quale risultato, giacchè nessuna ricerca essendo mai stata più sterile, nessuna forma d' arte ha mai più celermente ristuccato i pochi che l' avevano accolta con compiacenza, ed è più presto morta e più completamente.

Altri tentativi dello stesso genere furono fatti da Gustave Moreau, da Puvis des Chavannes, da più di un pittore ancora,

in Francia e nel resto d' Europa, ma tutti si rivelarono altrettanto infruttuosi, o, se un po' meno, unicamente perchè il principio dell'arcaismo veniva applicato questa volta con meno di rigore.

Ma eccoci arrivati al momento dove la fondamentale improduttività di tali ricerche sembra fondersi ed identificarsi con l'energia innovatrice delle scuole rivoluzionarie successe a quella impressionistica sia per naturale sviluppo o come reazione ad essa.

Parrà strano, specialmente per chi conosce la mia grandissima e costante ammirazione per il genio di Paul Cézanne, ch' io lo ponga qui come il primo pittore venuto dopo gl' impressionisti nella cui opera (spesso, d' altra parte purissimamente moderna, anzi ultramoderna) si riscontra questa tendenza a dissimulare una ricaduta dell'arcaismo sotto le apparenze di un' investigazione di novità. Dirò subito che qui non si tratta più, come nel preraffaellismo, di uno sciocco pastiche di soggetti di forme e di attitudini destinato a rivelare la sua inanità subito dopo il primo momento di curiosità suscitata; e nemmeno si tratta come nella pittura di Moreau o di Puvis des Chavannes di un simbolismo classicheggiante e letterario, buono tutt' al più per soddisfare l'esigenze decorative di una municipalità o di un falansterio di decadenti. Eppure basta approfondire un poco il nostro esame di certe deformazioni, di certe strutture di corpi, di paesi e di oggetti per accorgersi alla fine come la loro forza espressiva e la loro grandiosità non sian tanto dovute a uno studio penetrante della natura quanto a un' applicazione di antichissimi modi; a un risalire della fantasia creatrice alle origini stesse delle arti plastiche per attingervi, piuttosto che nell' osservazione del mondo attuale, una forza vergine e primordiale di stile e di ritmo. Voglio dire insomma che la grandezza di certe opere di Cézanne non ci colpisce — come fa quella di un dipinto, per esempio di Renoir — non ci colpisce tanto per sè stessa, quanto perchè per-

petua fra noi una grandezza che amiamo perchè ci riporta alla radice ancestrale della nostra sensibilità.

Lo stesso si potrebbe dire dell' arte di un altro pittore francese, Paul Gauguin, e della sua scuola, se qui l'elemento puramente arcaico non tornasse ad apparire di tra le forme apparentemente nuove e ribelli, come un segno sempre più chiaro di una vera e propria impotenza di quegli artisti a seguire l' esempio del loro comune maestro, Cézanne, nonchè ad interpretare con mezzi personali la natura e a renderne la bellezza secondo un ideale vivente e moderno.

Da Cézanne invece deriva direttamente la sua propensione all' arcaismo mascherato sotto aspetti rivoluzionari la scuola, più vicina a noi, dei cubisti. E difatti, non essendo questa scuola che uno sviluppo di quelle tendenze del maestro che abbiamo visto piene d' insidie tradizionalistiche, quasi tutte le opere che ha prodotto, portano in sè questo difetto capitale di non saper trarre dalla realtà circostante i caratteri di maestà cui aspira, e di tendere al sublime risalendo il corso dello sviluppo pittorico, come se rinnegando un passato recente per uno remotissimo si potessero trovare le forme genuine atte a rivestire la nostra sensibilità d' oggi! Ora è evidente che, sebbene a prima vista la sorpresa possa far dimenticare la verità, è evidente, dico, che non si esce dalla ripetizione e in fondo dall' intellettualismo, ispirandosi ai primitivi dell' Egitto o del Congo di quel che non si faccia ispirandosi, come facevan Puvis des Chavannes e Maurice Denis ai nostri pittori del tre e del quattrocento. *Questione di tempo. Ma il tempo in fatto d' arte, — si sa — ne fait rien à l' affaire.*

Ho detto che *quasi* tutte le opere della scuola cubista rispecchiano questo errore d' origine intellettualistica. Bisogna infatti osservare che alcuni artisti dotati di una più viva sensibilità, hanno saputo tuttavia fuggirlo e creare una pittura di stile e di

ritmo assolutamente moderni, senza ritenere della modernità che i suoi aspetti più generali e profondi. Parlo di Picasso, di Braque, di Delaunay, qualche volta, e anche di Fernand Léger.

Ma il gruppo di pittori e scultori che veramente ha messo al principio delle sue ricerche l'esclusione di ogni influenza arcaica per creare lo stile dell'assoluta modernità è quello dei futuristi.

Il futurismo, venuto ultimo e tenendo conto degli insegnamenti delle scuole impressionistica e cubistica, s'è proposto di fondere la parte viva di ognuna d'esse, ed è in questa volontà di rendere nella loro dinamica coloristica e concretezza di piani e di masse gli aspetti del mondo vivente che consiste la sua fatalità creativa.

Adeguare perfettamente le sue forme all'espressione della sensibilità raffinata, complessa, parassistica d'oggi — ecco ciò che fa della pittura futurista la pittura d'avanguardia per eccellenza.

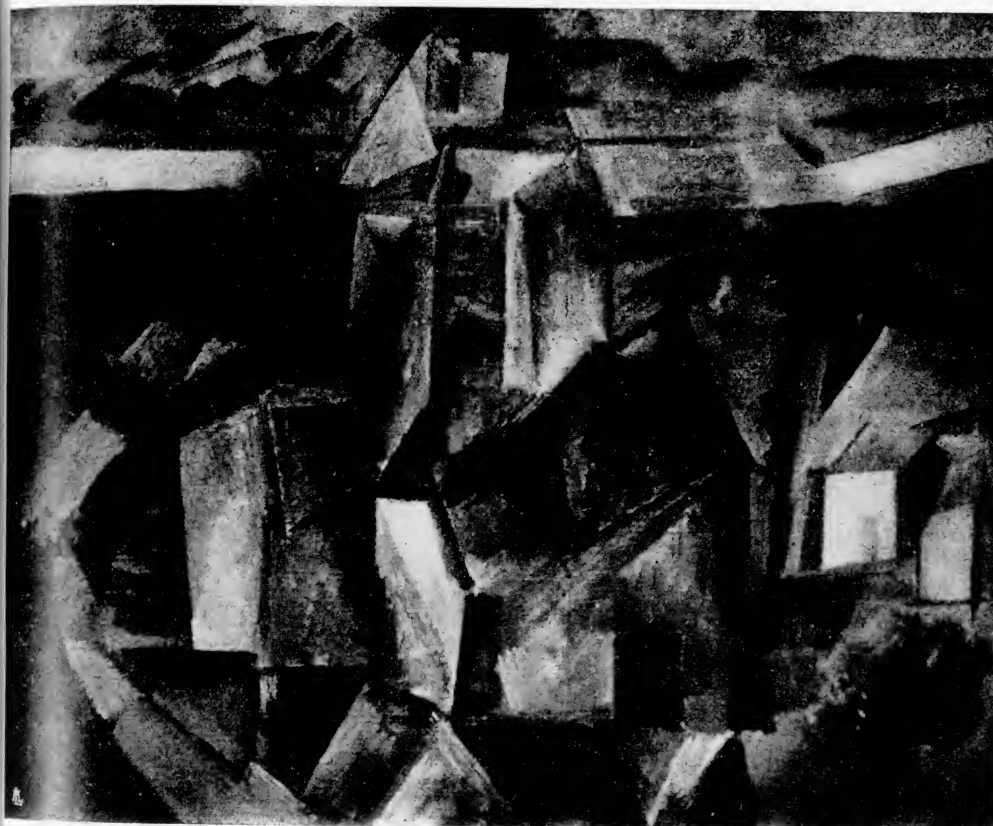
ILLUSTRAZIONI



PAUL CEZANNE — *Paesaggio.*



PAUL CEZANNE — *Ritratto della Signora Cézanne.*



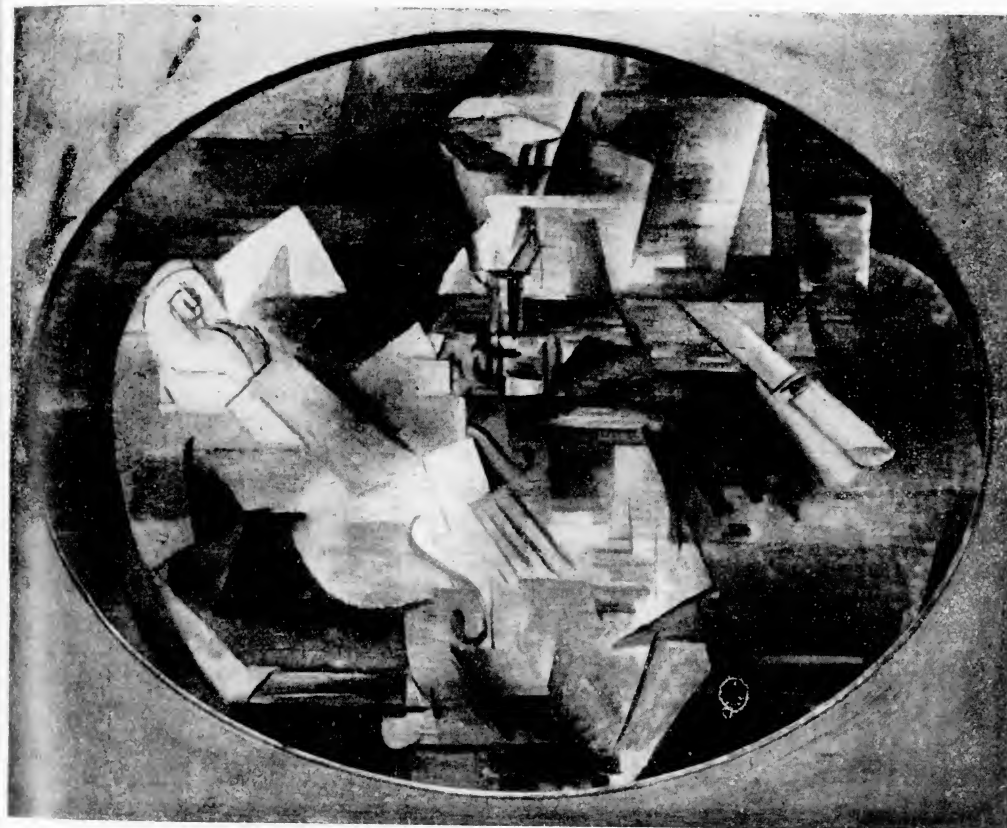
PABLO PICASSO — *Il molino a olio.*

Fot. Khanweiler.



PABLO PICASSO — *Ritratto di donna.*

Fot. Khanweiler.



GEORGES BRAQUE — *Natura morta.*



ARDENGO SOFFICI — *Una mendicante.*



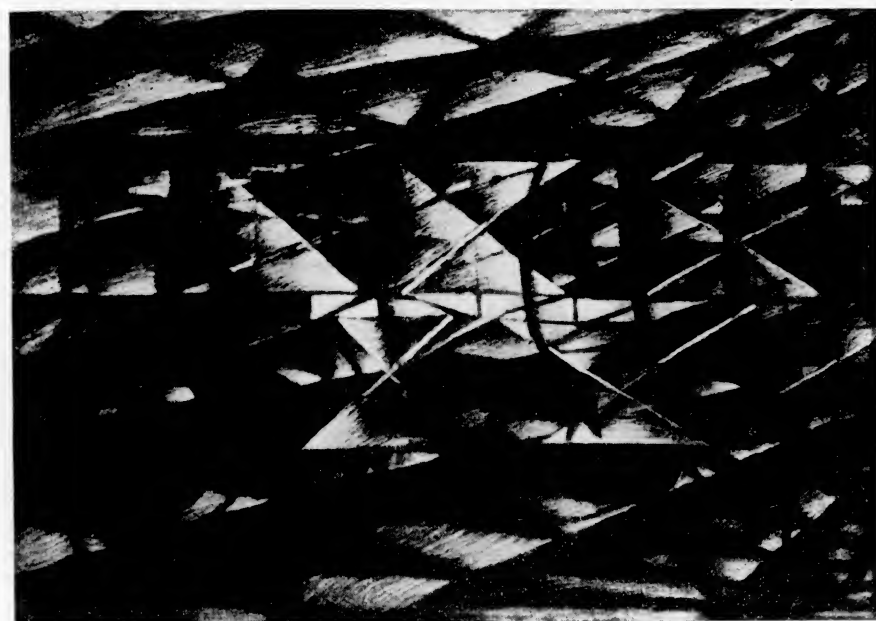
UMBERTO BOCCIONI — *Elasticità*.



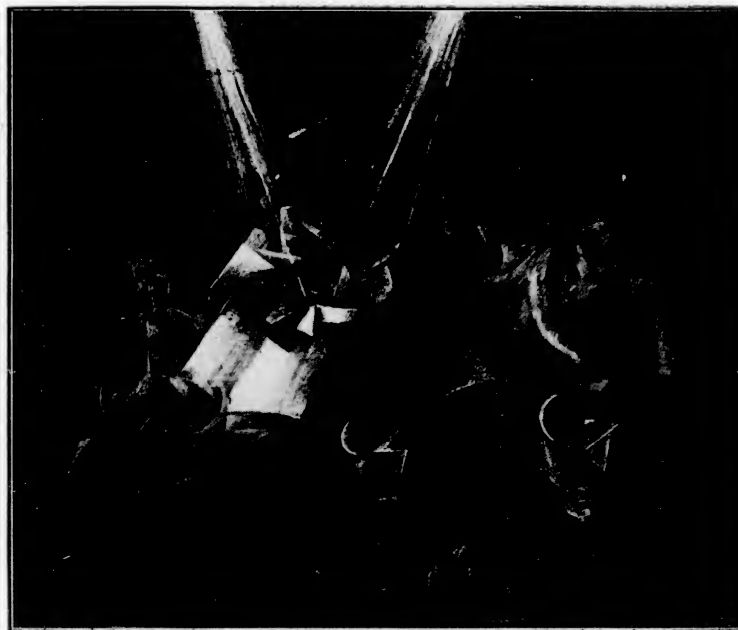
CARLO D. CARRA — *La Galleria di Milano.*



BALLA - *Velocità astratta.*



BALLA — *Plasticità luci × velocità.*



BOCCIONI — *Scomposizione di figure a tavola.*



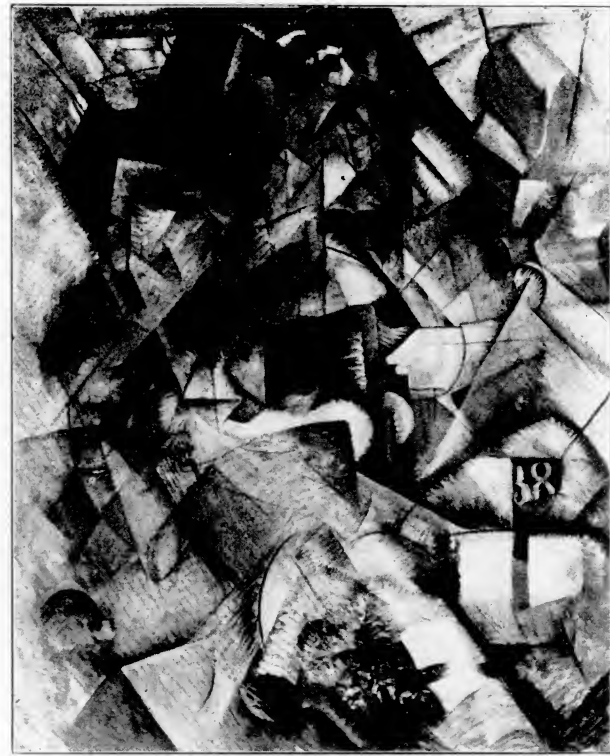
BOCCIONI — *Antigradoso.*



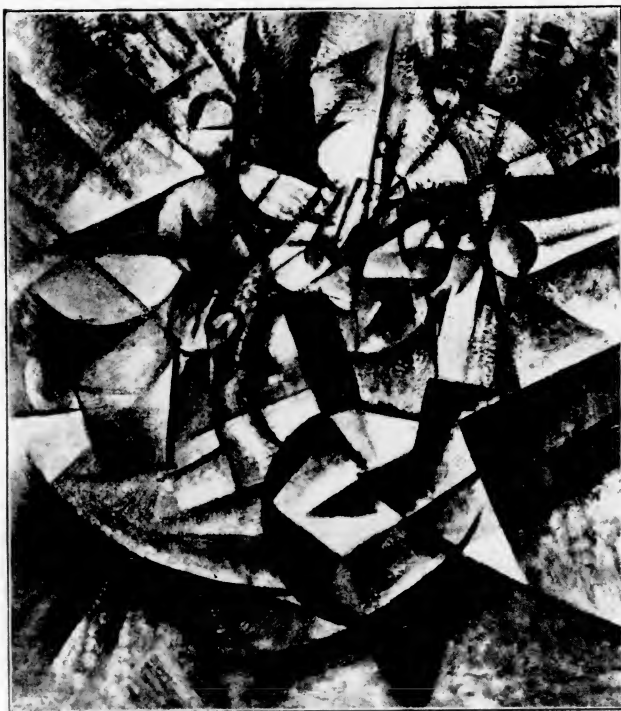
BOCCIONI — *Dinamismo di un ciclista.*



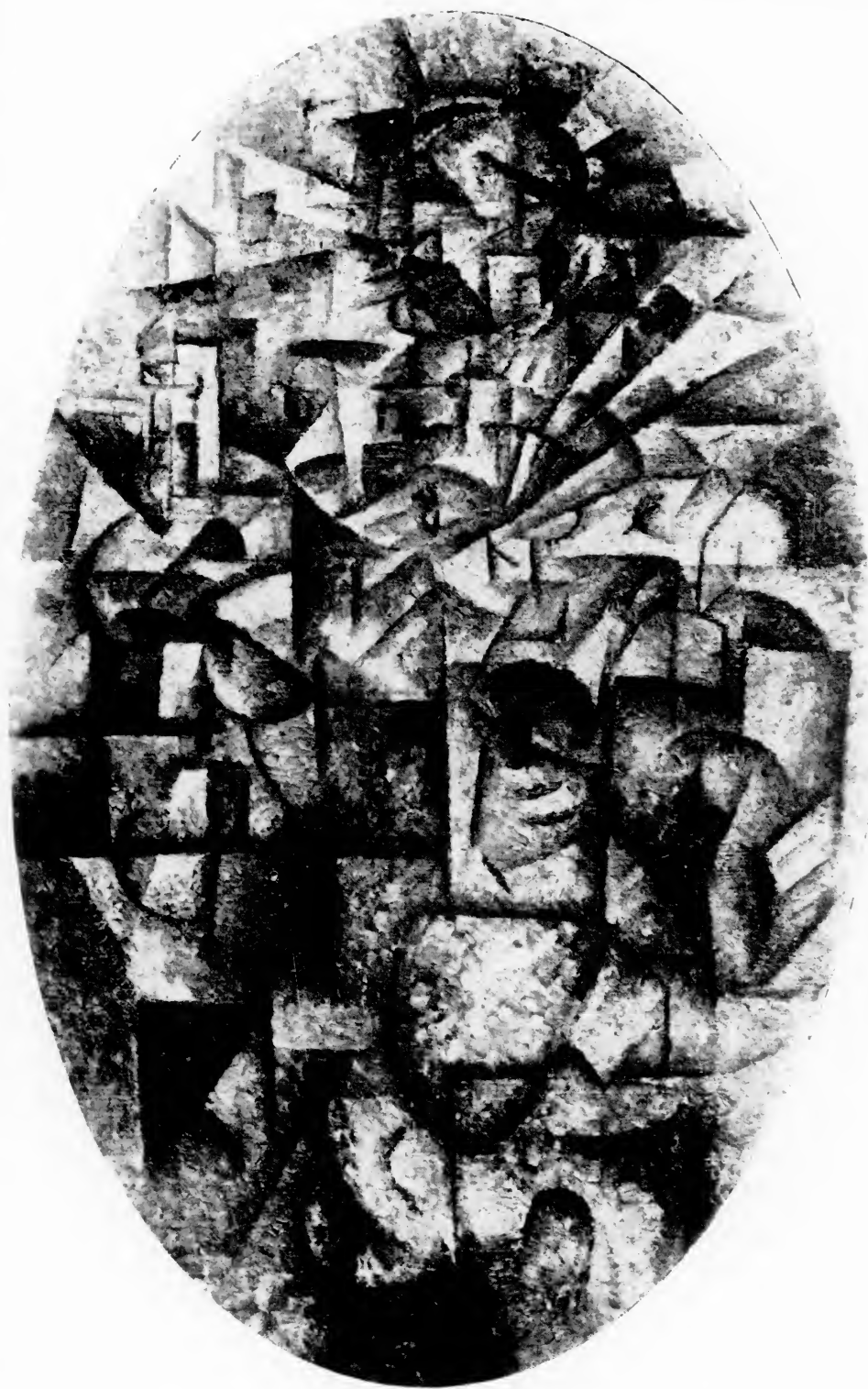
BOCCIONI — *Dinamismo muscolare* (Disegno).



CARRÀ — *Forze centrifughe.*



CARRÀ — *Trascendenze plastiche.*



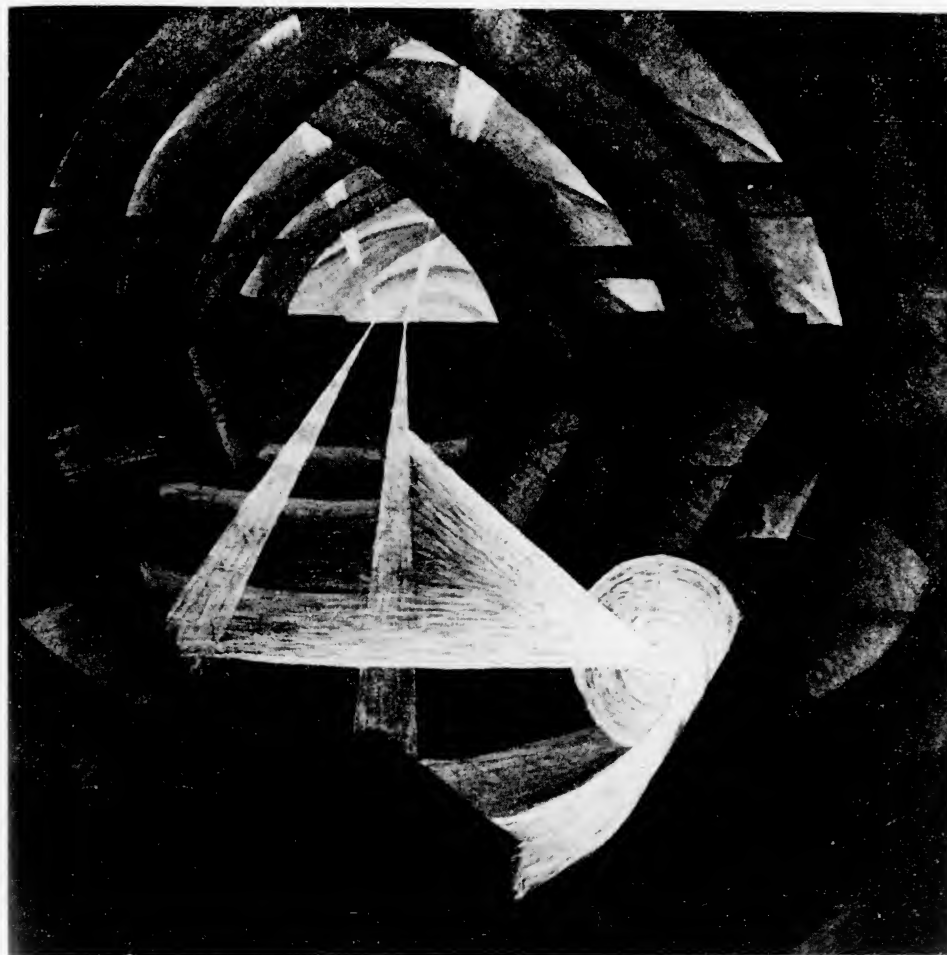
CARRÀ — Donna — Bottiglia — Casa (Espansione plastica nello spazio).



CARRÀ — *Simultaneità.*



RUSSOLO — *La rivolta.*



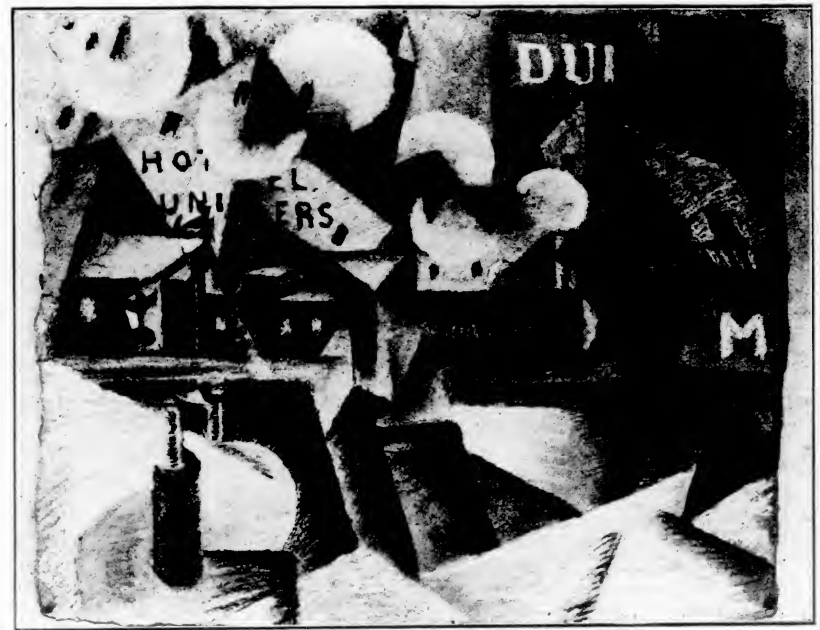
RUSSOLO — *Compenetrazione di case + luce + cielo.*



RUSSOLO — *Autoritratto.*



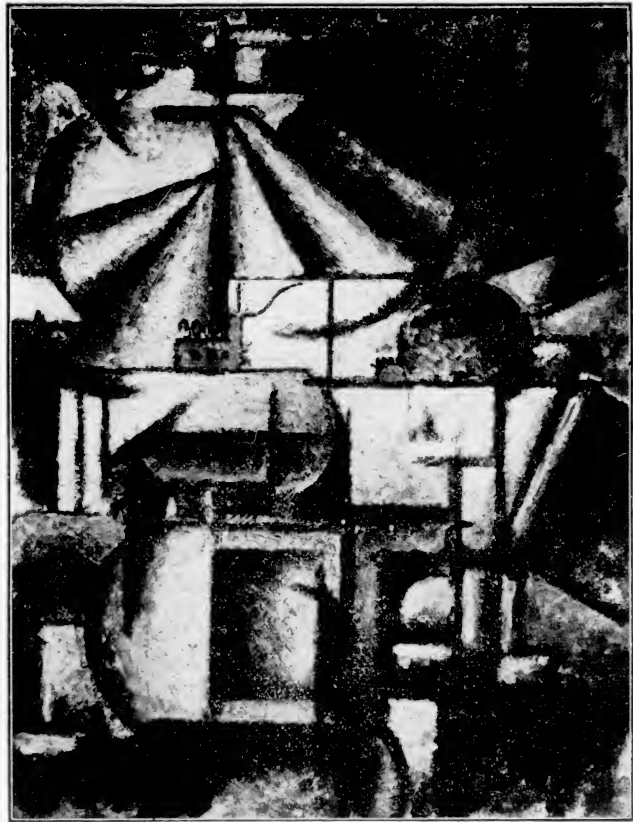
SEVERINI — *Il "pan-pan."*



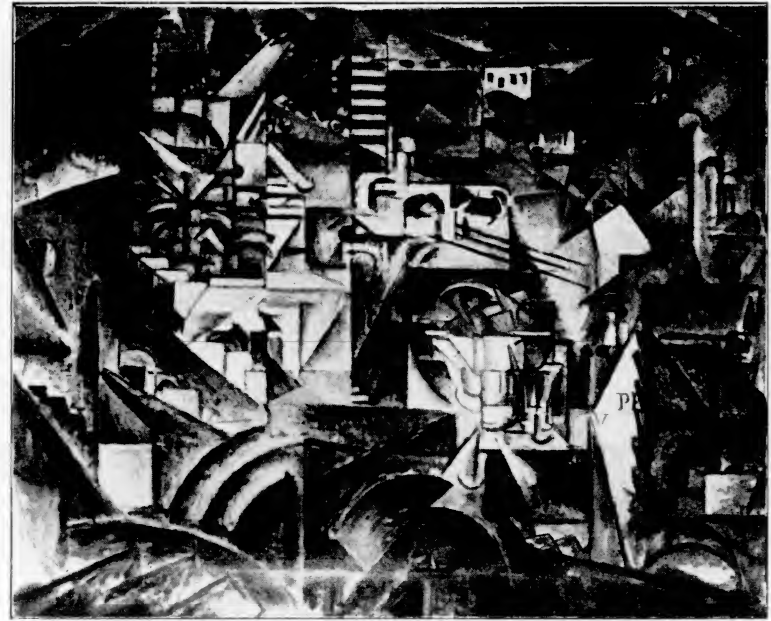
SEVERINI — *Treno in un paesaggio*



SEVERINI - Danza : *Il passo dell'orso.*



SOFFICI — *Scomposizione dei piani d' un lume.*



SOFFICI — *Sintesi della città di Prato.*



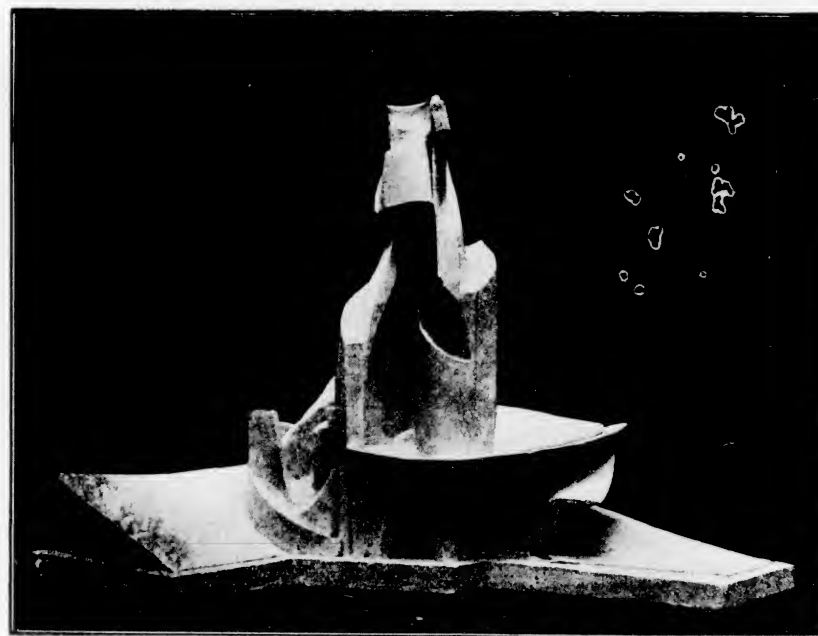
SOFFICI — *Sintesi di paese primaverile.*



SOFFICI — *Ballo dei pederasti* (Dinamismo plastico).



BOCCIONI — *Vuoti e pieni astratti di una testa.*



BOCCIONI — Sviluppo di una bottiglia nello spazio.
(Natura morta).



BOCCIONI — *Espansione spirale di muscoli in movimento.*



BOCCIONI — *Forme uniche della continuità nello spazio.*
(Lato anteriore).

7451-102

